

سرديات

الرواية

العربية

المعاصرة

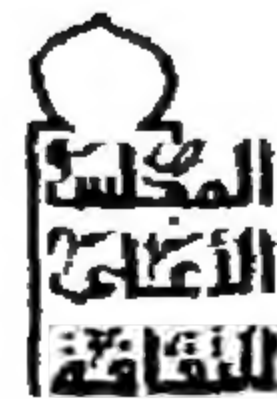
د. صلاح صالح

المجلس
الأعلى
للثقافة

المجلس الأعلى للثقافة

سرديات الرواية العربية المعاصرة

د. صلاح صالح



٢٠٠٣

المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب : سرديات الرواية العربية المعاصرة

اسم المؤلف : د . صلاح صالح

الطبعة : الأولى – القاهرة ٢٠٠٣ م .

حقوق الطبع والنشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٢٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El- Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

Tel. : 7352396 Fax : 7358084

مدخل

تقديم

عوملت الرواية في بداية نشوئها بوصفها أدباً عامياً ، لا يرقى إلى ما نتمتع به أجناس أخرى كالشعر والمسرح والخطابة ، من مكانة سامية لدى الأوساط الرسمية والأدبية الغربية التي عاصرت بدايات التأليف الروائي الغربي^(١) ، وعاشت الرواية معركة إثبات الوجودية فترة طويلة من الزمن ، إلى أن تمكنت مع عصر الطباعة ، وانتصار البرجوازية الغربية على نطاق عالمي ، من تصدر الإنتاج الثقافي ، من حيث استقطاب القراء ، وحجم المبيعات والانتشار السريع ، واستقطاب النشاط النقدي ، وخصوصاً في القرن التاسع عشر الذي عد العصر الذهبي للرواية ، وعدت فيه الرواية ثرى حربه^(٢) .

والرواية العربية بدورها عاشت معركتها الخاصة ، من أجل الانضمام إلى السلسلة الثقافية العربية^(٣) ، التي يشكل الشعر تاريخياً عمودها الفقري ، والتي استنكرت على النماذج الروائية العربية الأولى اتضاعها ، وانتهاجها سبلاً للتأليف الغربي ، وخروجها عن الأنماط المعهودة في الثقافة العربية التراثية . ولكن الرواية استطاعت خلال فترة قصيرة أن تترسخ في ثقافة الإنسان العربي ، وأن تصدر سواها من الأجناس الثقافية ، في استمالة أعداد ، لا تزال تتنامى من القراء العرب على اختلاف منابهم ومشاربهم الثقافية ، وسوياتهم ، وتوجهاتهم ، ثقافياً وسياسياً واجتماعياً . واستطاعت الرواية العربية المعاصرة ، أن تقدم للأدب العربي – والعالمي أيضاً – عدداً مهماً من الروائع الروائية التي محورت حولها كمّاً كبيراً من الدراسات والأبحاث النقدية ، وترجم عدد منها إلى لغات العالم الحية ، ولقيت بعضاً من تقديرها المرجو على أكثر من صعيد .

إن تصدر الرواية العربية الخريطة الثقافية في المنطقة ، على مستويات القراء وأعداد الكتاب ، وقوائم الإصدارات الطباعية ، وتعدد الذرى ، وتنوعها ، وتوزعها على العدد الأكبر من البلدان

(١) نظرية الرواية – جون هالبرين John Halperin – وآخرون . ت . محيي الدين صبحي – وزارة الثقافة – دمشق

ط (١) ١٩٨٢ مقالة ، موت الرواية ويعطها ، يسلي أ . فيدار Yessly . A. Fedler ص ٢٧٩ .

(٢) نفسه – ص ٢٨٠ .

(٣) تكوين الرواية العربية – محمد كامل الخطيب – وزارة الثقافة – دمشق – ط (١) ١٩٩٠ – ص ٧ .

العربية ، هي الدافع الأهم للبحث في إطار الرواية ، والصلة الوثيقة التي تبلغ حدود التماهي بين الرواية والسرد ، هي التي محورت البحث حول قضايا السرد . وقد تم اختيار الشغل في إطار الرواية العربية عموماً ، انطلاقاً من الفكرة الداهية إلى أن اللغة الواحدة ، تنتج آداباً ذات سمات مشتركة ، إن لم نقل واحدة ، رغم وجود الخصوصيات الإقليمية ، تعدد البيئات الاجتماعية ، وتفاوتاتها الكبيرة بين منطقة عربية وأخرى ، وتم استبعاد أعمال الروائيين العرب المكتوبة بغير العربية ، بسبب خضوع قوانين كتابة هذه الأعمال إلى ما تفرضه طبيعة التشكل الجمالي لهذه اللغة أو تلك ، وانتماؤها بالتالي إلى قيم جمالية أخرى ، وخضوعها إلى مقاييس أخرى تخرج عن نطاق البحث .

لا يجوز الزعم بأن المشهد الثقافي العربي الراهن يفتقر إلى الأبحاث المشتغلة في إطار السرد . إذ يلحظ القارئ المتابع ، تركز نسبة كبيرة من الأبحاث المتعلقة بدراسة الرواية ونظريتها حول الشؤون السردية المختلفة ، غير أن هناك بعض التحفظات والملاحظات التي يمكن إثباتها في هذا الصدد ويمكن بالتالي اعتمادها نوعاً من التحديدات الأولية التي كانت وراء اختيار السرد العربي مجالاً عريضاً للشغل . والملاحظات هي :

١ - ضرورة البحث فيجماليات السردية العربية . فمن المعروف أن الجمال الأدبي يحصره الذهن العام في إطار القيم الشعرية ، وجماليات اللغة الأدبية وفق هذا المنظور تتركز فيما تتضمنه من قيم التصوير البلاغي المتسق مع الإيقاع والموسيقى - من حيث التغليب لا الإطلاق - وكثيراً ما يتم التعامل مع الرواية ، ومع لغتها بشكل خاص ، انطلاقاً من مقاييس الشعر والبلاغة التراثية ، وفي هذا الصدد يتوخى البحث تبيان ما تتمتع به اللغة السردية العربية من خصوصيات جمالية ، وتبيان مواضع الافتراق والانزياح عن جماليات البلاغة الشعرية المعهودة .

٢ - يلمس القارئ المهتم بدراسة الرواية شكوى عامة ، عربياً وعالمياً ، من قلة الأبحاث المتعلقة بنظرية الرواية ، ومن انعدام كبير للتناسب بين الروايات الكثيرة والأبحاث القليلة المشتغلة عليها . وإذا كانت الساحة الثقافية تشكو افتقارها إلى الدراسات في إطار الرواية عموماً ، فمن الطبيعي أن يكون الافتقار أشد وطأة فيما يتعلق بجانب واحد من جوانب دراسة الرواية . ومن المشروع - إن لم يكن من الواجب - أن تطمح الأبحاث الجديدة إلى محاولة ترميم ما تراه من ثغرات . والانضمام إلى ما يسهم في إغناء المشهد الثقافي العربي عموماً ، والروائي خصوصاً .

٣ - تعاني معظم الأبحاث المشتغلة في إطار السرد العربي من ثلاثة أمور رئيسية :

الأول : تحيزها إلى المناهج والمدارس النقدية الغربية التي صدر عنها معظمها ، أو استلهاها على أقل تقدير ، وخاصة أن هذا التحيز يبلغ أحياناً حدود الاستلاب والشعور بالدونية الثقافية تجاه

الغرب ، وهذه الدونية يمكن استشعارها على نطق أكثر اتساعاً ، كالدونية السياسية والحضارية على سبيل المثال ، وهي أيضاً تتجاوز المنطقة العربية إلى معظم مناطق التخلف والنمو في العالم ، وما يهمنها هو الجوانب المتعلقة بفن الرواية الذي يراه كثيرون فناً وافداً على العربية ، ويكاد أن يكون منقولاً كاملاً أو شبه كامل عما أنجزه الغربيون . وفي هذا الصدد ، يطمح البحث إلى مزيد من التحديدات النظرية والمفهومية ، وإلى الانطلاق من أعمال روائية تشمل معظم بلدان الوطن العربي الكبير ، إن لم يكن جميعها ، وإلى الإسهامات الجادة ، في تأسيس المقدمات الضرورية لإنشاء مناهج دراسية ونقدية عربية ، على مستوى الانطلاقة والقصد .

والثاني : نزوعها إلى التعميم ، والوقوع في شيء غير يسير من الضبابية النظرية ، والإشكالات الاصطلاحية الناجمة عن عدم تمتع المصطلحات المستعملة بالدقة المفهومية ، والإجماع على صلاحيتها في الدلالة على ما تستعمل للدلالة عليه .

والثالث : انطلاقتها من عدد قليل من الأمثلة الروائية ، التي تتدخل بعض النزعات الإقليمية والسياسية والاجتماعية في اختيار معظمها .

٤ - لم تنطرق الدراسات السردية المنشورة إلى وضع الروايات العربية ضمن أنماطها السردية انطلاقاً من الاستقراء الشامل ، والمعاينة المتفحصة لواقع الرواية العربية ، ومن طموحات هذا البحث أن يستطيع تغطية المشهد الأشمل لحركة الرواية العربية ، وأن يستطيع اقتراح التصانيف التي تستطيع اشتمال الأنماط الأبرز في أشكال السرد العربي ، مع الحرص على ألا يحول التجوال الاشتمالي الأفقي ، دون الغوص المرجو في العمق .

٥ - يطمح البحث إلى رصد العلاقات التي يمكن أن تكون قائمة بين السرد العربي المعاصر والأشكال التراثية للسرد ، التي عدّها بعض الباحثين أصولاً للرواية العربية^(١) بوصفها أساساً يمكن الانطلاق منه لتكوين رواية عربية خالصة ، تستكمل ، عبر التأسيس على القص التراثي قطع وشائجها المتبقية مع الرواية الغربية .

إن غاية ما يتوخاه البحث ، أن يستطيع تقديم محاولة متواضعة تسعى إلى الانضمام إلى سواها من المحاولات الجادة الرامية إلى خدمة الثقافة العربية عموماً ، وإلى إغناء الدراسة المتعلقة بفن الرواية ، وتعميقها ، وتأسيسها وفق أسسها المنهجية العلمية المرجوة خصوصاً . إن الرواية بشكلها المعاصر ، جنس مستحدث في الثقافة العربية ، وإن امتدت جذوره السردية الأولى عميقاً

(١) أبرز هذه الأبحاث : في الرواية العربية - فاروق خورشيد ، دار العودة - بيروت ط (٢) ١٩٧٩

- السردية العربية - عبد الله إبراهيم . المركز الثقافي العربي . بيروت والدار البيضاء - ط (١) ١٩٩٢

فى التراث . ورغم جدارته الراهنة فى تصدّر سواه ، وسرعته اللافتة فى الرسوخ ضمن ثقافة المنطقة العربية ، وتجرده فى وعى أبنائها ، فإنه لا يزال يحتاج مزيداً من العناية والدرس النظرى المستضىء بالمنهجية العلمية .

السرد والسرد العرّبي " لغة موجزة "

السرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكى الذى يتدرّج من الأفعال البدئية للتلفظ بكلمات تعطى دلالات متتابعة ، وصولاً إلى الرواية التى تجسّد وجوده الفنّي بأكمل صورته . ولا يمكن عدّ جميع أفعال الحكى على درجة واحدة من المقاربة مع التجسّدات الفنّية لهذه الأفعال ، وخاصة أن السرد المكتوب يتضمّن بدوره عدداً من الأنواع الثقافية التى تضمّ إلى جانب الأشكال الفنّية المتمحورة بمجملها حول « القصّ » ، الموادّ الإخبارية ، والمعلومات التاريخية ، والتراجم ، وسير المشاهير ، وسيرورة الأمثال والملح والنوادر ، وبعض الصياغات الخاصة بالمفاهيم العامة . ورغم وجود الكلمة فى جميع المعاجم التراثية وتمتعها بالاستمرارية من الناحية الاستعمالية ، أى لم تتعرض إلى الإهمال والانزواء فى قيعان تلك المعاجم ، فإنها لم تستعمل فى النقد الأدبى على نطاق واسع ، إلا فى الآونة الأخيرة التى شهدت عودة بعض الدارسين العرب من الإيفاد للحصول الدراسى العالى فى بلدان الغرب ، وشهدت أيضاً انفتاحاً واسعاً باتجاه الترجمة الخاضعة إلى شىء من المنهجية والتنظيم ، وخاصة فى مجال الدرس النظرى للرواية ، بوصف هذا الدرس فرعاً معرفياً يتمتع بمطلقية الجدة فى الثقافة العربية ، فإذا كانت الرواية العربية المعاصرة تجد أصولاً لها فى التراث الثقافى الغربى للمنطقة العربية ، فإن الدرس النظرى المشتغل عليها يتمتع بجدة مطلقة استدعت تخصيص عدد من الكلمات والمصطلحات للدلالة على جملة الأفكار والمفاهيم التى يضمّها هذا الدرس ، وكان فى طليعة هذه الكلمات « السرد » ، الذى استعمل بشكل أساسى بوصفه مقابلاً للكلمة الفرنسية " Narration " .

وهو السرد ، لغة هو تقدمة شىء إلى شىء ، تأتى به متسقاً بعضه فى إثر بعض متتابعاً . وسرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه . وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيّد السياق له ، وفى صفة كلامه صلى الله عليه وسلم : لم يكن يسرد الحديث سرداً ، أى يتابعه ويستعجل فيه ، وسرد القرآن : تابع قراءته ^(١) .

(١) لسان العرب . مادة سرد .

ومن المفيد في هذا الإطار الإشارة إلى بعض الكلمات المستعملة بمعنى السرد كـ **القصّ** و **الحكى** و **الرواية** : فالـ **قصّ** فعل القاصّ إذا قصّ القصص ويقال : في رأسه قصّة يعنى الجملة من الكلام ، و **القصّة** . الخبر ، و **القصص** الخبر المقصوص . و **القصص** بكسر القاف جمع القصّة التى تكتب . و **قصصت** الرؤيا على فلان إذا أخبرته بها ^(١) .

و **حكيت** عنه الكلام حكاية . و **حكوت** لغة . و **الحكاية** كقولك حكيت فلاناً و **حاكيت**ه : فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله . و **حكيت** عنه الحديث حكاية ^(٢) .

و **روى** الحديث والشعر يرويه رواية . و **رويت** الحديث والشعر رواية فأنا راوٍ ^(٣) .

من خلال استعراض ما سبق من معانٍ معجمية للكلمات ذات الدلالة الاصطلاحية المستعملة في إطار الشغل على الرواية ، نجد أنها تطرح دلالات متقاربة إلى حدّ كبير ، ونجد أيضاً ، أن استعمال كلمة « السرد » ، هى الأصلح بين هذه الكلمات ، للدلالة على ما يراد منها ، بسبب انفتاح دلالاتها على معظم المحمولات التى يحيل إليها الشغل فى إطار الرواية العربية ، وقد وشى استعمالها الحالى على نطاق كبير بعدّها الكلمة الوحيدة التى تناسب مناسبة تامّة ودقيقة ما يراد منها ، على خلاف القصّ و **الحكى** و **الرواية** ، وغير ذلك مما هو مستعمل فى إطار النقد العربى المعاصر . ولا بدّ من الإشارة إلى أن اللجوء إلى استعمال هذه الكلمات التى يقارب معناها العجمى معنى « السرد » ، يأتى معظم الأحيان لتقديم كلمات مكافئة للكلمات الفرنسية المستعملة فى الدرس النظرى الغربى ، و التى تكاد معانيها المعجمية تتطابق ، بشكل كامل ، لولا ما تكتسبه خلال السياق الاستعمالى من فروق دقيقة لا يلحظها إلا الدارس المختص ، فتم استعمال « سرد » ، مقابل الفعل « **Narrer** » واستعمال « قص » ، مقابل « **Reciter** » و **روى** أو **حكم** ، مقابل « **Raconter** » ^(٤) .

و **السرديات** اصطلاحاً : فرع معرفى يحلّ مكونات وميكانيزمات المحكى . ولكلّ محكى موضوع . إنه يجب أن يحكى عن شيء ما ، هذا الموضوع هو الحكاية . هذه الأخيرة يجب أن تنقل إلى (المثلّقى) بواسطة فعل سرديّ هو **السرد** . **السرد** و **الحكى** مكونان ضروريان لكلّ محكى ^(٥) وليس هذا هو التعريف الناجز الوحيد للسرد فهناك تعاريف تساوى عدد الأعمال المشتغلة فى إطار

(١) لسان العرب - مادة - قصّ .

(٢) نفسه - مادة - حكى .

(٣) نفسه - مادة - روى

(٤) المنهل - معجم فرنسى عربى . د. جبور عبد النور - دار العلم للملايين - بيروت - المواد **Narrer - Raconter** - et reciter .

(٥) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبليغ - مجموعة مؤلفين - ت - ناجى مصطفى - منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى - الدار البيضاء ط (١) ١٩٨٩ ص ٩٧ .

السرديات . ولكل تعريف كفاءته الخاصة باشتغال أغلبية المحمولات التي يفضي إليها الشغل النظرى فى السرديات . ولا تختلف هذه التعاريف فيها بينها اختلافات بينية أو عميقة، وإنما تكمن الفروق فى أولويات المفاهيم ونسبة الأساتيد إليها ، انطلاقاً من التوجه الدرسى للدارس ، فحين يكون البحث محورياً حول الراوى يحتل الراوى - السارد فى التعريف موقعاً لا يحتله فى تعريف آخر معنى بدراسة المحكى أو التلقى ، وما شابه ذلك .

لقد عرف المشهد الثقافى العربى الراهن إنجازات مهمة فى الدراسة النظرية للرواية العربية ، بما فى ذلك بعض الشؤون السردية ، ولكن لابد من الإشارة إلى المفارقة الخاصة القائمة فيما يمكن تسميته شرخاً حاداً بين الشغل النظرى فى إطار السرديات من جانب ، والواقع النصى للرواية المعاصرة من جانب آخر .

فالدرس النظرى الغربى ، الذى اعتمد أساساً ومثالاً للاقتداء ، فى غالبية الشغل العربى صدر أساساً عن رؤية اشتمالية ، بأكثر من طريقة ، للإنتاج الروائى الغربى ، أخذاً فى الحسبان بعض التجارب المنجزة فى أوربة الشرقية التى تشكل جزءاً من الغرب الثقافى ، والأمر نفسه يقال بشأن رواية أمريكا اللاتينية التى تشكل بدورها جزءاً من التجربة الثقافية الغربية، وإن حاولت تطعيم نفسها بالطابع المحلى للبلدان الواقعة فى تلك القارة . مما يعنى قطعية صدور الرؤى النظرية الغربية عن الإنتاج الروائى الغربى فقط .

والننبه ضرورى إلى قضية أساسية بهذا الشأن ، وتتلخص فى السمة العالمية التى اكتسبها الإنتاج الروائى الغربى ، ليس فقط لأن الغربيين لم يستطيعوا - أو بالأحرى لم يريدوا - أن يروا سوى أنفسهم فى المشهد الثقافى العالمى ، بل أيضاً لأن الرواية حتى مطلع القرن العشرين هى رواية غربية قبل كل شىء . وفى القرن التاسع عشر الذى تمّ عدّه العصر الذهبى للرواية ، كانت الثقافة العربية الضامرة تلك الأيام ، خالية بشكل كامل ، من أى أثر للتجارب الروائية بمعناها المعاصر ، ومانعته عن ثقافات آسية وأفريقية يصبّ أيضاً فى هذا الاتجاه .

والثقافة العربية التراثية بدورها عرفت أشكالاً متعددة للسرد والقص ، كقصص الأنبياء والقصص القرآنى ، والسير ، وما جاء فى كتب الأدب والأخبار وغيرها . والصلة بين هذه الأشكال والقص العربى المعاصر ، أقوى من تلك الصلات التى يزعمها الدرس الروائى الغربى ، كالملاحم والأساطير^(١) . ومع هذا .. ، فإن التأليف الروائى العربى بغالبية العظمى ، لم يتأسس على الأشكال

(١) هناك عدد من المؤلفات التى تناولت هذه الفكرة ومنها على سبيل المثال : الملحمة والرواية . ميشيل زيرافا M. Zeraffa ت . صبحى حديدى . دار الحوار باللائقية . وتاريخ الرواية الحديثة . لألبيرس Alberis ت . جورج سالم . ونشوء الرواية لآيان واط Ian WATT ت . عبد الكريم محفوظ . وزارة الثقافة . دمشق .

التراثية ، وإنما هذا حذو الرواية الغربية شكلاً ومحتوى ، وخصوصاً في البدايات ، مما يجعل جزءاً مهماً ومع هذا .. ، فإن التأليف الروائي العربى بغالبية العظمى ، لم يتأسس على الأشكال التراثية ، وإنما هذا حذو الرواية الغربية شكلاً ومحتوى ، وخصوصاً في البدايات ، مما يجعل جزءاً مهماً من التجربة العربية ملحقاً بالتجربة الروائية الغربية . إلى أن بلغت التجربة الروائية العربية ، الدرجة الراهنة التى يزعمها البحث من النضج والاستقلال عن التبعية الثقافية العريضة للرواية الغربية التى استلهمها ، وانطلق منها الدرس النظرى العربى ، المشتغل على الرواية ، فى مجال السرديات وفى سواه أيضاً ، وهذا يعنى أن ما ألفه الغربيون فى إطار علم السرديات ، يطال التجربة الروائية العربية بطريقة ما ، لأن جملة هذه التأليف تسعى إلى محاولة اشتغال كل ما يبدو قابلاً للاندراج فى إطارها ، رغم إغفال التجربة الروائية العربية ، وفى هذا الصدد لا يجوز لوم الدارس الغربى على إغفال ما لا يدخل فى نطاق احترامه أو اهتمامه ، والمهم أن واقع الحال يشير إلى الفجوة الكبيرة بين الشغل النظرى الغربى الذى امتدت ظلاله وملامحه إلى الشغل النظرى العربى ، من جانب والرواية العربية المعاصرة من جانب آخر .

شهدت العقود الأخيرة من القرن العشرين اهتماماً متنامياً بالدرس النظرى للرواية العربية يمكن رد أسباب تناميها إلى عاملين رئيسين :

الأول : يكمن فى التنامى الملحوظ للإنتاج الروائى العربى كما ونوعاً .

والثانى : يكمن فى تنامى علائق الثقافة مع الغرب بفعل تنامى حركة الترجمة ، وتوسيع نطاق العلاقات السياسية والثقافية ، على مختلف الصعد ، بسبب كثرة الموفدين للتحصيل الدراسى العالى ، فى بلدان الغرب المتقدم ، فى شتى المجالات بما فى ذلك العلوم الإنسانية .

وقد حمل هذا الاهتمام المتنامى فى إطار الشغل النظرى على الرواية العربية ، ظلال التجربة الغربية ، بحسناتها ومساوئها ، على عدد من الصعد ، وعبر عدد من المظاهر ، التى أدت فى نهاية الأمر إلى بقاء الفجوة الحالية قائمة بشكل حاد ، بين الشغل النظرى ، والرواية العربية ، فقد تركّزت جهود عدد كبير من الدارسين العرب - المغاربة خصوصاً - على عملية الترجمة ، والذين سعوا إلى الاستفادة من الدرس النظرى الغربى فى شغلهم على النص الروائى العربى ، وقع شغلهم فى عدد من الهنات التى تتمحور بمجملها حول نقل التصورات النظرية الغربية ، ومحاولة قسر النصوص العربية للدخول فى نطاق تلك التصورات ، مما أدى إلى جعل الرواية فى واد ، والشغل عليها فى واد آخر ، وما فاقم حدة هذه المفارقة ، صدور الشغل النقدى الأوربى عن رؤى فلسفية ومنهجية مختلفة عما اعتادته المنطقة العربية فى تراثها الفكرى ، وفى الحركية العامة لإنتاجها الثقافى الذى ضمّرت فيه الفلسفة ضموراً واضحاً . لقد انكأ النقد الأوربى بمجمله على ما أنتجته

الفلسفة الغربية ، على مستوى الرؤى ، والطرائق المستحدثة في التعامل مع العالم والثقافة والموجودات ، واشتغل من جهة أخرى على تراكم الإنتاج الثقافي عموماً ، والروائي خصوصاً ، عبر عدد من القرون ، فكانت الصياغات والنتائج النظرية لذلك الشغل المتراكم عبر القرون ، متناسباً مع النصوص التي اشتغل عليها ^(١) . على خلاف الشغل النظري العربي الذي يعاني من انكائه - جملة وتفصيلاً - على التصورات والرؤى الفلسفية الغربية ، وعلى صياغاتها النظرية المتعلقة بالدرس الروائي العربي ، يحول ، موضوعياً ، دون استقراره واعتماده مصدراً للدرس النظري ، ويفرض بالتالي نوعاً من الاتكاء على ما أنتجه الغرب في هذا المجال .

يصعب - أو بالأحرى يستحيل - تحديد عتبة تقريبية يبلغها الإنتاج الروائي ، لجعلها كافية لانطلاقة الدرس النظري العربي ، وبنائه على أسس سليمة ومتينة ، لقد بلغ هذا الإنتاج في العقود الثلاثة الأخيرة حداً ، يمكن الزعم بأنه حد كاف لاستقراره واستخراج منظوماته ، ونواظمه ، وبنائه النظرية المختلفة ، وخاصة بعد أن عرف هذا الإنتاج كثيراً من النماذج الروائية الجيدة التي استطاعت استكمال بناء شخصيتها المستقلة التي نأت بها عن غالبية أشكال التأثر بالتجارب الغربية . فالدرس النظري العربي اعتمد كمّاً من النصوص أكبر بكثير من الكمّ الذي يحاول الدرس النظري العربي اعتماده . وخاصة أن الكمّ الروائي الغربي امتدّ على عدد من القرون ، وعلى عدد أكبر من البلدان ، واستعمل أيضاً عدداً كبيراً من اللغات ، على خلاف الإنتاج الروائي العربي الذي اقتصر وجوده على أقلّ من قرن ، وكتب معظمه بالعربية ، ولم يتجاوز إنتاجه حدود المنطقة العربية .

إنّ هذه المقارنة لا ترمي إلى التقليل من شأن النصّ الروائي العربي ، ولا ترمي أيضاً إلى محاولة الإحياء باستحالة تأسيس الدرس النظري عليه ، ولا إلى إظهار شيء من ملامح الشعور بالنقص والدونية تجاه ما أنتجه الغرب ، ولكنها ضرورية لتبيان أمرين أساسيين :

الأول : لقد أدّى الاتكاء على الدرس النظري الغربي إلى وجود فجوة كبيرة بين هذا الدرس والواقع العياني للرواية العربية كما سبقت الإشارة .

والثاني : إنّ الحداثة الواضحة لهذا الدرس المشتغل بدوره على جنس ثقافي مستحدث في الثقافة العربية ، الرواية ، أدّت إلى وجود نواقص موضوعية ، تحول دون إيجاد ما يتمّ نشدانه عادة أثناء التعامل منع التنظير الروائي ، سواء كان ذلك من جانب المؤلفين الروائيين الباحثين عن أسس نظرية سليمة ، يسيرون تجاربهم الروائية على هديها ، أم كان ذلك من جانب القراء والمهتمين بتعرف الرواية . وتعرّف أسسها ونواظمها النظرية المتعددة .

(١) ملاحظات حول التفكير المنهجي - صلاح صالح - الموقف الأدبي . العدد ٢٧٩ - تموز ١٩٩٤ اتحاد الكتاب العرب -

دمشق .

لا يجوز الذهاب إلى إحداث قطيعة معرفية مع ما أنتجه الغرب في إطار الدرس الروائي ، ليس فقط لأن القطيعة مستحيلة ، وإنما أيضاً لأن الاطلاع على ماسبق إنتاجه عملية لاغنى عنها لأي بناء معرفي يفترض فيه استثمار التراكم المعرفي ، الذي أنتجته البشرية في شتى المجالات ، وفي مجاله الخالص على حدّ سواء ^(١) . ولكن الاستفادة مما أنتجه الدرس النظري الغربي المشتغل على الرواية الغربية أمر ، والاتكاء عليه ، أو اعتماده لمعالجة قضايا الرواية العربية أمر آخر ، إنّ لدينا في المنطقة العربية شغلاً على الرواية العربية ، لا يجوز إغفاله ، ولا التقليل الاعتباري من شأنه وأهميته ، لكنّ غلبة اصطباغه بالرؤى الفلسفية والفكرية والمنهجية الغربية ، وبحثه المفتعل أحياناً ، والمبالغ فيه أحياناً عما يناسب المناهج الغربية من النصوص العربية ، من جانب ، وإغفال الخصوصية التي تنطوي عليها النصوص من جانب آخر ، كلّ ذلك يجعله واقعاً في مأزق الفجوة القائمة دون النصوص التي اشتغل عليها . ومن أبسط الوسائل التي يجب اعتمادها لردم هذه الفجوة إقامة شغل منقّى من الهيمنة الثقافية الغربية على الإنتاج النصّي الروائي العربي ، إنّ من حق الرواية العربية ، وخاصة في نماذجها التي استطاعت إنجاز شخصيتها المستقلة ، أن تحظى بدرس مستقل عن الدرس النظري الغربي ، ويتمتع بكل ما من شأنه أن يتعامل مع خصوصياتها الثقافية والجمالية المختلفة ، على المقاييس المقترحة للتعامل مع الرواية العربية أن تلبي ما تحتاجه من شغل ينطلق من واقعها العياني . ويستلهم نواظمها ، ويستقرئ طرائق بنائها وأسسها الثقافية والتقنية ، ويشير إلى جمالياتها ، واتجاهاتها ، وطموحاتها ، ونماذجها المميزة ، وآفاقها ، ويراعي جميع ما هو قابل للانضمام إلى ما يسهم في تأسيس الدرس النظري الخاص بالرواية العربية ، الذي يتبادل قيم التأثير والتأثير مع مجمل الإنتاج الروائي العربي في جميع البلدان العربية وعلى جميع المستويات .

وفيما يتعلق بالعمق التاريخي للسرد العربي .

فمما لا شك فيه ... أن الثقافة العربية التراثية ، عرفت أشكالاً متعدّدة للسرد ، أشهرها ما تضمّه كتب الأخبار ، والأدب العام ، والسير ، وقد استعرض هذه الأشكال ، وعلاقتها بالرواية العربية المعاصرة ، فاروق خورشيد في كتابه « في الرواية العربية » الذي ضمّنه أمثلة لبعض القصص التي ضمّها كتاب التيجان لوهب بن منبّه ، وغيره من الكتب الأخرى ، كقصّة « مضاعف ومي » على سبيل المثال ^(٢) . وهناك كتاب آخر تعمّق في رصد الظواهر السردية العربية هو

(١) التطور في الفنون - توماس مونرو - Tomas Monroe - ت - عبد العزيز توفيق جاويد ، محمد علي أبو ذرة ،

لويس إسكندر جرجس - مراجعة أحمد نجيب إبراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة - ط (١) ١٩٧٢ - ج (٣) ص ٩ .

(٢) في الرواية العربية - فاروق خورشيد - ص ١٠٢ .

« السردية العربية ، لعبد الله إبراهيم الذى ربط الظواهر برؤيتين مركزيتين للكون عرفتاهما الثقافة التراثية ، فى إطارها الدينى خصوصاً ، وهما الرؤية الكتابية ، والرؤية الشفاهية ^(١) . ورصد فى كتابه أيضاً ملامح القص التراثى وبنىاته السردية الموجودة فى المقامات ، وفى « ألف ليلة وليلة » ، والحكاية الخرافية ، و « السير الشعبية » ، وفن إلقاء القصص لدى « الحكواتية » ، وسلط الضوء على ملامح من فعاليات التلقى المعهودة للقص الشفوى الذى كان « الحكواتيون » يمارسونه فى الأماكن العامة ، والمقاهى ، بواسطة الإنشاد ، أو القراءة المتلوثة بالمواقف المحكية ومقتضيات الحال ، أو باعتماد الواسطتين معاً ، وقد كان لإنشاد السير الشعبية تقاليد ثابتة ، وصفها الباحثون ، وفيها يقوم المنشد بقراءة جزء من أجزاء السيرة فى مكان ما ، وقد ترافق القراءة مقاطع موسيقية على بعض الآلات كالربابة والجوزة وكانت هذه التقاليد معروفة على نطاق واسع إلى منتصف القرن العشرين فى كثير من المدن العربية ، ويحدث فيها المنشد الذى يعدّ هنا راوياً مستمعيه للمشاركة الوجدانية فى الأحداث التى ينشدها ، ولا يلتزم حرفياً بالمرويات المدونة خطياً لديه ، إنما يتصرف بما يروى تبعاً لحالة الانفعال التى يثيرها فى المتلقين ويستعين أحياناً لتعميق الإحساس بصدق الواقعة ببعض قطع السلاح كالسيف ، فيومئ به طاعناً مساعديه الذين يقومون برفقته فى بعض المقاطع لتحويل الرواية إلى مقاطع لتمثيل الأحداث ، ولما كانت متون السير ضخمة ، كان الإنشاد يستمرّ عدة أشهر ، يستأنف فيه المنشد كل مساء الإنشاد من حيث انتهى فى الليلة الماضية ، وكان المنشودون يتخصصون برواية سيرة معينة ، وينسبون إليها « كالعناترة » ، والهلالية ، والظاهرية ، والبوزيدية ، وكانت صناعة الإنشاد مزدهرة فى كثير من البلدان العربية وفى القاهرة على سبيل المثال ، كان لها نقابة يرأسها شيخ ، يشرف على مصالحها ومصالح أفرادها ، ويشجع على رواجها وكانت مهنة الإنشاد وراثية تعتمد على المشافهة ^(٢) .

يشير هذا المقيوس إلى أمر أساسى يتعلّق بالقاعدة الشعبية الكبيرة التى كانت تتلقّى شكلاً شهيراً من أشكال السرد المعروفة فى المنطقة العربية ، رديحاً طويلاً من الزمن « سرد السيرة بواسطة الإنشاد ، وتختلط فى هذا الشكل عناصر الفرجة المسرحية مع عناصر السرد اختلاطاً جلياً ^(٣) . وهذا الإقبال الجماهيرى على التهام القصص واستهلاكها اليومى ، لم يكن فقط بدافع التسلية ، التى لا يجوز إسقاطها من حساب العلاقة التاريخية مع فن الرواية ، ومع القراءة عموماً ، فى بلدان الغرب والمشرق العربى على حدّ سواء . ولم يكن فقط بدافع التغريب والبحث عن بطولات ضائعة

(١) السردية العربية - عبد الله إبراهيم - ص ٢١ ، وص ٢٣ .

(٢) نفسه - ص ٢١ ، وص ٢٣ .

(٣) الإسلام والمسرح - محمد عزيزة - ت . د . رفيق المصيان - دار الهلال - القاهرة - ط (١) ١٩٧١ ص ١٣٥ .

ومفترضة تمنح تلك الكتلة الكبيرة شيئاً من الأمل بالمستقبل ، وشيئاً من القدرة على التكيف مع الواقع القاسي ، ولا أرمى هنا إلى مناقشة قضية تلقى السرود التراثية من زاوية المتعة والفائدة وتغليب إحداها على الأخرى ، ... وإنما يجب تأكيد الجذور العميقة لفن القص والحكي في المنطقة العربية ، والإسهام في خلخلة الذاهبة إلى حصر تأسيس الرواية العربية المعاصرة على الرواية الغربية التي لا يمكن إنكار دورها الحاسم في نشوء الرواية العربية التي استلهمتها ، وانتهجتها في لابتدايات شكلاً وموضوعاً .

فالمؤكد في هذا الاتجاه ، أن الثقافة العربية التراثية ، عرفت أشكالاً متعددة من السرود التي أشار إلى نماذج منها الكتابان المشار إليهما آنفاً . كالسير والتراجم وكتب الأخبار والمقامات على سبيل المثال . والمؤكد أيضاً أن الكتلة الاجتماعية الكبرى ، رغم غلبة الأمية على غالبيتها ، كانت تتواصل مع السرد التراثي ، وتتابعه بشغف كبير يجسده ما يحكى عن تهافت الناس إلى مقاهي الأمس ، للاستماع إلى الحكايات التي يقدمها ، الحكواتي ، يومياً .

كانت ذروة السرود التراثية بلا منازع هي ، ألف ليلة وليلة ، التي افتتحت عصر القص عالمياً على مصراعيه ، وخاصة عبر العلاقة الاشتراكية بين الحفاظ على الحياة وقص الحكايات . فالموت المحتم سينال شهر زاد بمجرد عجزها عن رواية حكاية ، وكل حكاية يمكن أن تكون لغماً يتفجر وينتهي حياتها ، إذا لم تستطع الحكاية شد الملك وإيقاءه ظامئاً لمعرفة النهاية التي لا تجيء . لقد عدت ، ألف ليلة وليلة ، المدخل الحقيقي عبر التاريخ لفن الرواية في الغرب فحكايات هذا المؤلف الكبير لم تثمر مباشرة في المشرق العربي الذي احتضنت ولادتها وانطلاقاتها إلى العالم ، بل حدث العكس . إذ لقيت حظوظها الكبرى ومارست نفوذها ودالتها في بلاد الغرب ، على خلاف ما حدث في منطقة المشرق العربي ، التي عرفت بعد شهر زاد وحكاياتها ، نوعاً آخر من القص أو السرد العجائبي ، عبر السير الشعبية ، وأشهرها ، سيرة الملك سيف بن ذي يزن ، التي عدت أكبر مستودع معروف للعجائب العربية عبر التاريخ ^(١) . بوصف ، ألف ليلة وليلة ، كانت تعنى العرب وسواهم من شعوب الشرق ، بينما اختصت ، سيرة الملك سيف بن ذي يزن ، بالعرب وحدهم .

لقد عدت خرافة شهر زاد أنموذجاً عالمياً للحكاية الإطارية التي تعرفها ، مياجير هاربت ، Mai Gerhardt بأنها ، ذلك السرد المركب من قسمين بارزين ، ولكل منهما مترابطان ، أولهما : حكاية أو مجموع الحكايات التي ترويها شخصية واحدة أو أكثر . وثانيهما : تلك المتن وقد رويت ضمن حكاية أقل طولاً وإثارة ، بما يجعلها توطئ تلك المتن كما يحيط الإطار بالصورة ولقد اتصفت خرافة شهر زاد بذلك ، كونها انطوت على إمكانية غير محددة لتأطير خرافات كثيرة ،

(١) ذخيرة العجائب العربية - سعيد يقطين . المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - ط (١) ١٩٩٤

الأمر الذي جعل تودوروف يصفها بأنها من « الأدب الإسنادي » لأن التأكيد يكون دائماً على الإسناد وليس على موضوعه ^(١).

لا يتسع المجال لتخصيص مساحة أكبر ، لمناقشة « ألف ليلة وليلة » ، والتأثيرات التي أحدثتها في نشوء الرواية الغربية ، والأهمية التي لقيتها في عدد محدود من الدراسات الغربية ، حيث تم إرجاع أصول الرواية العالمية بمفهومها المعاصر إلى المشرق العربي الذي ساعدته ظروفه التاريخية والمناخية على نشوء هذا النوع من القص ^(٢). وذهب « بيير دانييل هويت » Pierr Daniel Huet إلى أن نشوء فن الرواية حدث حصراً عند العرب بوصفهم جنساً موهباً في الكذب ^(٣).

لا أوافق بالطبع على هذه الصياغة الهجائية للعرب ورميهم بالكذب ولكن تثبت ذلك من قبل تودوروف Todorov يجعل المسألة تتجاوز قصدية المذمة ، إلى محاولة حصر نشوء فن القص عموماً ، وربط ازدهاره بالعرب ، ولانقص من استعراض بعض الآراء الغربية في القص العربي ، جعل ذلك برهاناً حاسماً على صحة ارتباط القص بالثقافة العربية ، بل ينحصر القصد في الإشارة إلى أن الفكرة الداهية إلى عدّ السرد الفني متجذراً في الثقافة العربية التراثية ، تتجاوز الدراسات العربية ، إلى الدراسات الغربية غير المتحيزة . مع الإشارة أيضاً إلى ما تتمتع به تلك الدراسات من فرص الالتزام بالموضوعية والعمق بوصفها تتناول موضوعاً ليست طرفاً فيه ، وسواء أكد لنا الأوربيون وجود السرد في تراثنا الثقافي أم لم يؤكدوه ، فإن قراءة عادية وهادئة لتاريخ المنطقة الثقافي ، يؤكد وجود أشكال كثيرة من السرد التراثية ، ولكن المؤكد أيضاً أن هذه السرد لم تكن تتمتع في عصرها – وأيضاً في العصور اللاحقة – بما كانت تتمتع به أشكال الأدب الرفيع من وجهة نظر عصرها ، من احترام وتقدير ، كالشعر والخطابة على سبيل المثال . وأن الثقافة الغربية عموماً هي التي استطاعت استثمار تلك الأشكال السردية ، واستطاعت تمثيلها والإفادة منها في تأسيس الرواية الغربية التي تبدو عميقة التجذر في ثقافة الغرب . وأن الرواية العربية بالتالي ، لم تتأسس مباشرة على الأشكال التراثية للسرد ، وإنما تأسست على ما بلغه الأوربيون بهذا الاتجاه ، « ألف ليلة وليلة » مثلاً ، انتقلت إلى الثقافة الغربية ، ثم إلى تأثيرها في بعض الروايات

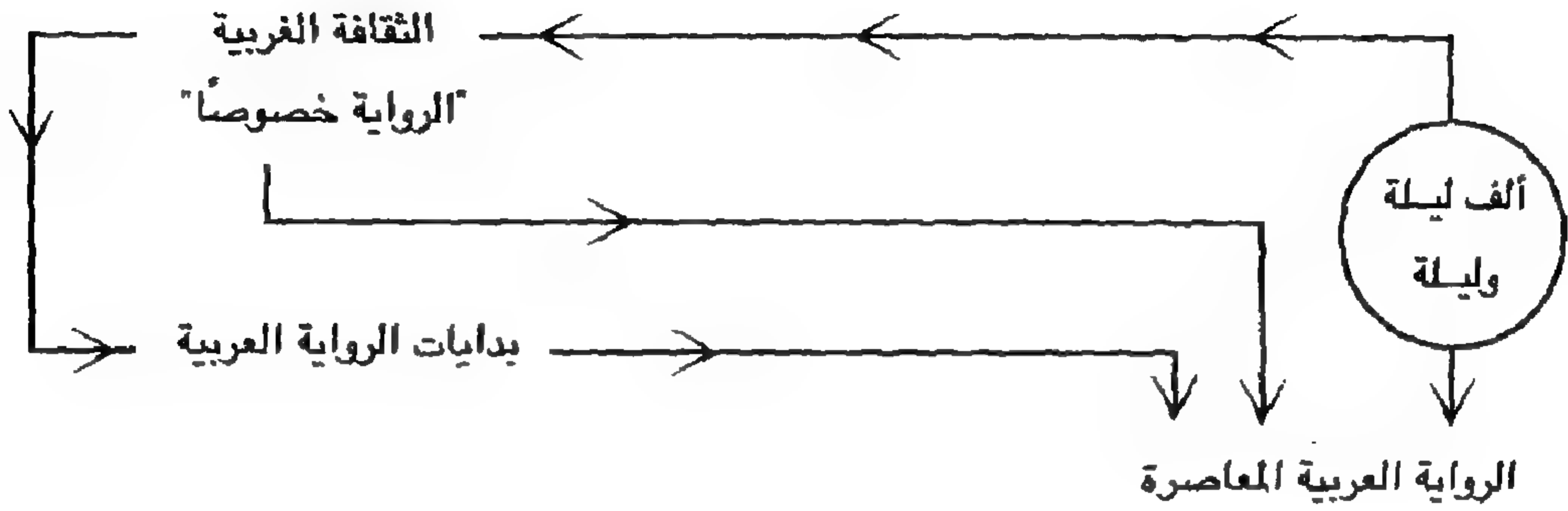
(١) السردية العربية – عبد الله إبراهيم – ص ٩٣ .

(٢) ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي – محسن جاسم الموسوي – منشورات الإنماء القومي – بيروت ط (٢) ١٩٨٦ – ص ٢٩ .

(٣) الشعرية – ترفيطيان تودوروف Todorov Tizfitian – ت – شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة – دار توبقال – الدار البيضاء – ط (٢) ١٩٩٠ – ص ٣٥ .

والرؤى النظرية العربية المعاصرة . ورغم وجودها عدداً من القرون والسنوات في خزائن الكتب ، فلم ننتبه بشكل جدى إلى أهميتها ، قبل أن يدخل فى اليقين أن الغربيين سبقونا إلى فعل ذلك .

وبشكل عام ، يمكن إيضاح ما سبق ذكره ضمن الترسمة المبسطة التالية :



ومما سبق ، نستطيع أن نرسم مساراً عريضاً للسرد العربى المعاصر ، انطلاقاً من الأشكال التراثية التى انتقلت عبر وسائط كثيرة مركبة ، إلى الأشكال الغربية ، ومنها إلى الرواية العربية الحديثة فى العقود الأولى من القرن التى شهدت بعض نماذجها ، كلياالى سطوح ، و ، حديث عيسى ابن هشام ، محاولات للتأسيس على الأنماط التراثية الشائعة للقص وخصوصاً ، المقدمات ، ولكنها لم تواصل مسيرتها لعدد كبير من الأسباب أدت إلى وأد هذه المحاولات فى مهدها^(١) ، والاتجاه الذى ساد بعدئذ ، سعى إلى انتهاج الرواية الغربية على مستوى الشكل والمحتوى ، وبعد أن حققت الرواية العربية ، المعاصرة ، عبر كثير من ذراها ، بعض ما يفترض أنها تصبو إليه من خصوصية الهوية . بدأت تسعى بأكثر من طريقة إلى استكمال قطعيتها مع الشكل الغربى ، لتطرح أشكالاً معاصرة من السرد ، تستلهم التراث ، وتتجاوز ، وتستثمر الأشكال العالمية والغربية المعروفة ، لنجد آخر المطاف عدداً من الأعمال الروائية المميزة التى استطاعت تمثل الروح الثقافية العربية فى إطارها المعرفى التطورى ، واستطاعت فى الوقت نفسه استثمار معظم ما بلغته الثقافة الغربية من تطور ورقى وغنى على المستويات كافة .

(١) بانوراما الرواية العربية الحديثة . د. سيد حامد النجاج . دار المعارف - القاهرة - ط (١) ١٩٨٠ ص ٩ وما بعدها .

القضايا السردية البارزة

الإشارة ضرورية إلى محدودية عد القضايا التي يستطيع البحث أن يخوض فيها ، ليس بسبب نقص مفترض ومحتمل في الجهد والإمكانية ، بل لأنّ البحث في سرديات الرواية العربية العربية المعاصرة يصطدم بعدد من العوائق الجوهرية التي لا يجوز إغفالها ، وفي طليعتها :

١ - أن قضايا السرديات مفتوحة على إمكانيات التنامي المتناسب طردأ مع تنامي التأليف في فن الرواية العربية ، مما يجعل أية محاولة للتحديد ، تقع مسبقاً في منزلق الراهنية ونقص الاشتمال .

٢ - أن التأليف النظرية في السرديات العربية ، تأليف قليلة ، قياساً إلى النصوص التي يفترض أن تشتغل عليها ، وقياساً إلى ما يماثلها في الثقافة الغربية ، وهذا الأمر بقدر ما يشكل تحريضا على محاولات ترميم النواقص ، ومحاولة اللحاق بما سبقنا الآخرون إلى إنجازهم ، فإنه في الوقت نفسه يشكل عائقاً موضوعياً ، بسبب حاجة الدرس النظري إلى أسس نظرية أخرى ، للاستفادة من الإنجازات المتراكمة السابقة ، في المجال ذاته ، فالجنس المعرفي - أيّا كان - يتأسس غالباً - وربما دائماً - على جنس مماثل .

٣ - أن قدراً كبيراً من هذه القضايا يمكن عدّها قضايا خلاقية ، بسبب الاختلاف الموضوعي في وجهات النظر التي لا يمكن أن تنصدّي لهذه القضايا ، وبسبب الأهمية ومساحة الاشتمال التي يمكن أن تكون لكل قضية فرمياً ذهبت آراء إلى عدّ هذه القضية هامة بسبب إيغالها في العمق وافتراقاتها النوعية ، بينما نذهب آراء أخرى إلى عدّ القضية الأخرى هي الأهم بسبب المساحة الكبيرة التي تغطيها ، بالإضافة إلى إمكانية إسقاط عشرات المسائل والموضوعات من حيز ما تعدّه آراء أخرى قضايا سردية هامة .

٤- أن احتمال العدد الأكبر من القضايا التي تخصّ السرد العربي المعاصر ، يتطلب تضافر عدد من الجهود ، وليس جهداً فردياً واحداً ، إنه يتطلب ما يشبه فريق عمل ، ممّا يجعل هذا البحث ، - وربما أيّ بحث فرديّ آخر - محكوماً سلفاً بقصوره الخاصّ ، مهما بدا قادراً على تغطية المساحة التي تصدّي في الأصل لتغطيتها . ولكنّ ذلك لا يعنى أن الشغل في إطار القضايا شغل مجانيّ عاجز عن الإقناع بجذواه ، لمجرّد أنه شغل فرديّ بطريقة ما ، لأنه كلّ ما ينجز بهذا الاتجاه يشكّل إسهاماً في العمل التضافري الذي يطمح هذا البحث إلى أن يكون جزءاً منه ، مهما صوّل شأن المساحة التي يتمكّن من اشتغالها .

لذلك ... أوّل ما يفترض فعله بشأن تحديد القضايا ثلاثة أمور : الأوّل محاولة التحرر من السلطة المعرفيّة التي يمارسها الدرس النظري الغربي ، على أيّ شغل عربي يسعى إلى استلهامه ، والتأسيس عليه ، ومحاولة التحرر لا تعنى إغفاله وعدّه غير موجود ، ولا تعنى الامتناع عن الاطلاع عليه . بل تعنى أن يقتصر صدور التصورات والتحديدات والأفكار الخاصّة بالدرس النظري العربي ، عن الواقع العياني للرواية العربيّة . فالدرس النظري الغربي ، حتّى في الحدود المتواضعة التي استطعت الاطلاع عليها ، يفيض في حالات كثيرة عن الحاجة الفعلية للنصوص الروائيّة العربيّة ، لأنّه صدر بالأصل عن تعامل طويل مع النصوص الغربيّة ، وعن رؤى فلسفيّة ومنهجية أنتجها الغرب كما سبقت الإشارة . وقد وقّع كثير من الشغل العربي تحت هذه الهيمنة ، بشكل مباشر وغير مباشر . كما في محاولات تطبيق منهج جينيت **Gerard Genette** وإسقاط بعض نتائجها على نصوص عربيّة ، أدّت في نهاية الأمر إلى نوع من التعقيدات المجانية التي لم تساعد القارئ العربي على إضاءة النصوص التي اشتغلت عليها . ولم تستطع دفع التآليف الروائيّة التالية إلى الإفادة مما ورد في تلك الدراسات ، كما في كتابي سعيد يقطين « انفتاح النصّ الروائي » ، و « تحليل الخطاب الروائي » . وفيما يلي مثال مما أورده جينيت **Genette** بشأن السرعة السردية ، التي تعجز - من وجهة نظر البحث - عن التعامل مع الرواية العربيّة ، وفي حالة تمكّن بعض الدارسين من الربط بين نصّ عربيّ ما ، والسرعات السردية التي أوردها جينيت ، فربما لن يؤدي هذا الربط إلى أية جدوى يتمّ نشدانها عادةً في مثل هذه الدراسات :

وضع جينيت أربعة أنواع من السرعة السردية :

١- المشهد : حيث يطابق زمن المحكي زمن المحاكية ، $ز م = ز ح$.

٢- التلخيص : وصيغته هي $ز م < ز ح$.

٣- الحذف : وصيغته هي $ز م = 0$. $ز ح = n$ ويتعلّق الأمر بمدة من الحكاية يسكت عنها تماماً من طرف المحكي .

٤ - الوقفة : وصيغتها هي $z = m$ ، $z = x = 0$ وتتعلق بالمقاطع التي تتوقف فيها الحكاية وتغيب عن الأنظار ، ويستمر الخطاب السارد وحده . الوقفة إذاً اختلال زمني غير سردي^(١) .

الثاني - تحديد معيار أولى ، لما يصحّ عدّه قضية سردية ، ومن الصعب اقتراح معيار دقيق ، يتمّ بموجبه التفريق بين ما يصحّ عدّه قضية ، وما لا يصحّ عدّه كذلك . ولهذا ، تمّ اعتماد معيار « عريض » قابل للتوسع والتضييق ، ويتلّخص في استقراء عامّ كامل للإنتاج الروائي العربي المعاصر ، من أجل استخلاص العدد الأكبر من المسائل والقضايا التي تنتظم هذا الإنتاج ، وتتواتر أكثر من سواها في نماذجها المتقدّمة ، وهنا لابدّ من الإشارة إلى احتمال وجود بعض الاستثناءات ، حيث يمكن أن نجد رواية حققت ما يشبه قفزة شكلية ومضمونية ، تجعلها مرشحة لأن يعتمد الروائيون الآخرون إلى اتّباع ما انتهجه فيها كاتبها على مستوى التقنية والموضوع . والإشارة ضرورية بالمقابل إلى أن الإنتاج الروائي العربي مازال يفتقر إلى مثل هذه النماذج ضمن حدود اطلاعي ، فالحفاوة النقدية والإعلامية التي حظيت بها بعض النماذج ، التي بدا أنها خرقت الحالة السائدة للنسق الذي يضمّها ، كالخبز الحافي ، لمحمد شكري على سبيل المثال ، لم تؤدّ إلى محاولات معروفة ، أو ناجحة في الانتهاج والاقتراء ، بل بقيت في الحيز الذي يثير بشأنها نوعاً من الجدل بين الآراء الذاهية إلى إخراجها من خانة الفنّ ، وليس من خانة الرواية فقط . والآراء الأخرى التي تتمنّئها بسبب ما تضمّه من تناول فجّ لعوالم القاع الاجتماعي ، يصل حدود الابتذال والبذاءة معظم الأحيان . ولذلك بقيت القضايا التي اشتغل عليها البحث في حيز التواتر الذي ينتظم أعداداً لا فتة من الروايات اللافتة أيضاً .

الثالث : اختيار عدد من القضايا التي يراها البحث أهم من سواها ، انطلاقاً من عدم تمكّن البحث من التصدّي لكلّ شيء ، كما سبقت الإشارة .

تسير مجمل القضايا الخاصة بالسرد العربي المعاصر في اتجاهين رئيسين ، يتعلّق الأول بعدد من التحديدات النظرية والكيفيات التي تمّ اعتمادها في تأليف النصوص الروائية وتدخل مباشرة في صلب نظرية الرواية . ويتعلّق الثاني بما يمكن تسميته قضايا تطبيقية تندمج خلالها التصورات النظرية ، والتقنيات المعتمدة في تأليف بلاغة الرواية ، بالموضوعات والمضامين التي أطّرتها أعمالهم الروائية .

نستطيع أن نضع في الاتجاه الأول عدداً كبيراً من المفاهيم البدئية ، والوسائل التقنية التي اعتمدها الروائيون العرب المعاصرون بهذه النسبة أو تلك ، من أجل جعل الرواية رواية ، قبل كلّ

(١) نظرية المرد من وجهة النظر إلى التبليغ . مجموعة مؤلّفين - ص ١٢٦ - ١٢٧ .

شئ ، وخصوصاً فيما يتعلق باستكمال الشروط التقنية التي تمكّنا من نسبة نصّ ما إلى فنّ الرواية من جانب ، وتحقيق الحدّ المقبول من الشدّ الجمالي الكفيل بجعله مدرجاً في الحركة العامة للثقافة والأدب ، والقدرة الخاصة على اجتذاب القراء ، من جانب آخر .

ويرى واين بوث Wain Both في كتابه ، بلاغة الرواية ، أنّ البلاغة الروائية تعني مجموع التقنيات المستعملة من طرف الروائي ليحقّق التواصل مع قرائه . أي ليفرض عليهم عالمه المتخيل^(١) .

ومن المؤكّد ، أو البدهي ، أن الروائيين العرب المعاصرين اعتمدوا كثيراً من أمثال هذه التقنيات التي ينتظمها الحرص على ربط الرواية بالأدب ، وإخراجها من هيمنة البلاغة الشعرية ، التي تشكّل في الذهن مرادفاً للأدب ، ويأتى في طليعة هذه التقنيات ، اختيار الموضوعات التي يرى الكاتب أنّ مجرد اختيارها كافٍ لجعل القراء مشدودين إلى الموضوع بتفاصيله العديدة انطلاقاً من زعم خفيّ يتلخّص في أنّ نيل الموضوع يسوّغ رداءه الشكل المعتمد لتناول الموضوع في حال كان الشكل رديئاً .

وقد عمد الروائيون العرب إلى اختيار الموضوعات التي تمسّ القضايا الكبرى في وجدان المنطقة كالنضال الوطني ضدّ الاستعمار ، واستكمال بناء الذات القومية ، وقضية فلسطين والعدالة الاجتماعية ، والقمع السياسي ، والحياة في معتقلات الأنظمة البوليسية العربية .. وما إلى ذلك . وفي الجانب التقني أيضاً ، تمّ اللجوء إلى زخم الرواية بالأحداث التي اعتمدت غزارتها وغرابتها ، وعنفها ، من المعايير الرئيسة لقياس جودة الرواية ، انطلاقاً من أنّ الرواية الفقيرة بالأحداث ليست رواية . وبالتوازي مع الاهتمام بغزارة الأحداث وتكثيرها ، جرى الاهتمام أيضاً بجعل هذه الأحداث أحداثاً مشوّقة ، تستثير القارئ ، وتجعله في حالة دائمة من التحفّز والترقب والانتظار .

يجب التفريق بين القضايا التقنية التي اهتمت بها الرواية العربية ، التقليدية ، في البدايات ، والقضايا التي اهتمت بها الرواية المعاصرة ، التي شهدت انصرافاً عن العناية الخاصة بتجويد اختيار الموضوعات ، وانصرفت أيضاً عن العناية بتكثير الأحداث وتسخيرها على سبيل المثال . وبرزت فيها بالتالي مستجدات على المستوى التقني ، كموقع الراوي السارد وعلاقته بالمؤلف والشخصيات ، وتعدّد وجهات النظر في الرواية الواحدة ، وعمليات التبشير ، والسيرورات الحديثة والفنية ، والصيرورة الواحدة ، أو الصيرورات المتعدّدة في الرواية الواحدة ، وضمائر السرد ،

(١) نقلاً عن ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبشير . ص ١٥ .

وقضايا اللغة المستعملة في السرد ، وعلائق الإحالة بين اللغة بوصفها منظومة من الرموز والواقع ، وعلائق الإحالة الأخرى بين المتخيل والأحداث التي جرت فعلاً ، وعلاقة الرواية بالسينما والفنون البصرية ، والسمعية البصرية الأخرى .

وهناك أيضاً قضايا الزمن الروائي التي تشكل كل واحدة منها مادة ضخمة ، ومغرية للدرس والمتابعة ، كالزمن من وجهة نظر الفلسفة ، ومن وجهة نظر الفيزياء ، وعلاقة ذلك بأزمة الرواية ، والزمن الروائي والزمن التاريخي ، وزمن الكتابة وأزمة التلقي وأزمة المحكي ، والتزامن والتزامن ، وخصوصية الزمن في الرواية العربية الذي يفتتح على أزمة نفسية ، وفوضى زمنية ، ينعم فيها أحياناً حس الزمن ، أو يتحول في أحيان أخرى إلى زمن سرمدى لا بداية له ولا نهاية .

إلى جانب ذلك .. نجد أنماطاً متعددة للسرد العربية المعاصرة ، كالسرد الخيطي المعاد والمتطور ، والسرد الدائري ، والجدلي المتصاعد ، والسرد في القصص والبطاقات القصيرة جداً ، والسرد في الروايات التي تعتمد ترصيف المشاهد والصور والحالات الجزئية إلى بعضها من أجل تكوين خيط حكاوي أو مجموعة خيوط يحتاج كشفها إلى جهد يبذله القارئ ، وهناك أيضاً علائق السرد بالشعر ، والفرق بين جماليات البلاغة الشعرية وجماليات الرواية ، والسرد بين الجمال والوظيفة ، ومحاولات بعض السرد العربية إضفاء الطابع الأسطوري على المحليات ، والعناصر المحلية المسرفة في انتسابها إلى خصوصية الدائرة المحلية الضيق . وهناك ما يلجأ إليه بعض الروائيين من حشر مفتعل للمشاهد الجنسية التي يقصد منها ، تحلية المحكي ، أو ، ترطيب الجو ، حسبما يقال في العامية ، وهناك أيضاً الإثارة بالمعنى البوليسي ، والإبهام بالالتباس والغموض ، ومحاولات الانفتاح على المتلقي وإشراكه في عملية التخيل ، ووضع الخواثيم ، ومحاولات إنشاء ما يسمّى بالرواية المفتوحة ، التي تأثرت بما يسمونه في لغة المسرح ، هدم الجدار الرابع ، والانفتاح على الجمهور ، وغير ذلك كثير وكثير مما يمكن إضافته وتفريعه ، مما سبق ذكره على سبيل المثال ، وعلى سبيل عرض نماذج من الإمكانات المتاحة أمام البحث للخوض في إطار الرواية العربية ونظريتها عموماً ، والقضايا السردية خصوصاً .

يسير الاتجاه الثاني . في الإطار الذي اعتمدته الرواية العربية المعاصرة ، لتحقيق الشدّ الجمالي ، وإصابة ما يتوخاه الإبداع ، من خلال الدمج بين الموضوع وكيفيات بسطه من الناحيتين التقنية والفنية . وقد وقع اختيار البحث على عدد من القضايا التي تشكل كل واحدة منها ما يشبه الظاهرة ، بسبب اشتغالها على عدد من النماذج الروائية المتوزعة على شتى بلدان الوطن العربي ، كتناول الشئون المحلية ، وجماليات السرد الشعري والاتجاه المتنامي إلى تدوين السيرة الذاتية ، والطموح إلى موازاة التلفزيون في طرح الغزارة والتنوع ومحاولات استلهاج التراث .

تبدو هذه القضايا أول وهلة ، وكأنها تتعلّق بموضوعات عامّة تناولتها بعض الروايات العربية ، ولكن واقع الحال ، كما ستبيّن الدراسة التفصيلية لكلّ قضية ، يشير إلى أنّ المسألة تتجاوز الموضوع إلى التقنية السردية التي تمّ اعتمادها في كلّ قضية ، بحيث ينتظم في سياق القضية الواحدة ، عدد من الروايات العربية المميّزة التي لا يضمّنها إلى ما ينضوي معها في سياقها من روايات أخرى سوى التشارك الذي بدأ أثناء الدراسة عفويّاً ، وغير مدروس نظريّاً من جانب الروائيين فيما يتعلّق باستعمال وسائل وتقنيات تكاد تكون واحدة ، لمعالجة موضوعات متشابهة ، وهذا ما يسهم في إعطاء الشغل قدراً من المصادقيّة والصدور عن واقع الحال ، ويسهم في منحه أيضاً ما يشبه الدالة على إنتاج النصوص الروائية التي يحرص أصحابها على شيء من الاستنشاء بالأسس النظرية المختلفة .

ففيما يتعلّق بالسرد المحليّة ، تناول البحث إلى جانب الموضوعات الكبرى ، طرائق الروائيين في تناول التفاصيل الصغيرة ، والخصائص التي يرونها وفقاً على بيئة معيّنة دون بقاع العالم أجمع ، بحيث تتمكّن تقنيّاتهم السردية المستعملة من التوفيق دفعة واحدة ، بين أمرين يبدوان متناقضين : تصوير النكهة المحليّة الخالصة والفرادة الخاصة التي تميّز منطقة تبدو متقطعة عن كلّ ماحولها ، وإمكانية توصيل هذه النكهة المسرفة في خصوصيتها وإقليميتها الضيقة إلى جميع المناطق الأخرى ، حيث يتم تحقيق تواصل عال مع أبناء المنطقة التي يتم تناول شئونها المحليّة ، وتواصل عال ، ربّما كان أكثر إدهاشاً ، مع القراء الغرباء عن المنطقة . ولإنجاز ذلك .. استعان الروائي بجملة من الوسائل الخاصة التي لم تستعمل في نطاق قضايا أخرى ، كانتقاء المادّة المثيرة محليّاً وعالمياً ، واللجوء إلى حشد عدد كبير من الحوارات المدارة باللهجة المحليّة ، وإطلاق أسماء محليّة على شخصيّات الرواية ، ووصف الأمكنة المحليّة ، واستعمال سيل من الأمثال المتداولة والتعابير الجاهزة ، وسوى ذلك ممّا تجدر مناقشة خلال الدراسة التفصيلية .

وفيما يتعلّق بتدوين السيرة الذاتية ، تمّ الالتفات إلى مشروعية انضمام السيرة الذاتية إلى فنّ الرواية ، وإلى العلاقات المختلفة بين المؤلف والسارد ، ومسائل التلقّي ، وموقع السارد من مادّته المسرودة ، وإمكانات تعدّد ضمائر السرد ، والصدق والكذب ، وأوهام الواقعيّة ، والعلاقة بين المادّة الوثائقية وفنّ الرواية .

والفروق بين بلاغة السرد الروائي ، وبلاغة الخطاب الشعري ، وقضايا اللغة السردية ، وتعدّد مستويات اللغة ، بالتوازي مع تنوّع عوالم الرواية ، وتعدد مستوياتها ، والطبيعة الحوارية للكلمة ، وتموضعات الشعرية في النصوص السردية ، وتغيّر دلالات الكلمات بتغيّر ترتيبها داخل الأنساق الكلاميّة ، كلّ ذلك .. جرى استعراضه في إطار التعرّض لجماليات السرد الشعري .

وفيما يتعلّق بطموح الرواية إلى موازاة التلفزيون ، الذى يقدّم يومياً لملايين المشاهدين فى العالم سروداً لا حصر لها من المواد السمعية البصرية ، ابتدأت من نشرات الأخبار ، وانتهاءً بالقصص المصورة المسلسلة التى يتجاوز بعضها مئتي حلقة ، كمسلسل أجيال الذى عرضته القناة الثانية فى التلفزيون السورى خلال عامى ١٩٩٥ - ١٩٩٦ تمّ تبيان بعض الوسائل المعتمدة فى جعل الرواية تسعى إلى موازاة التلفزيون فى طرح الغزارة المعلوماتية التى لا حدود لها ، والشّدّ العالى الذى يلغى الشعور بالتنافر الذى يمكن أن ينشأ لدى المتلقّى عندما ينتقل به التلفزيون من مكان إلى مكان شديد البعد ، ومن حالة إلى أخرى تقع على الطرف النقيض للحالة الأولى ، وقد أدّى ذلك إلى شيء من تحطيم التسلسل المنطقي الصارم للأحداث ، وإلى طمس الذرى التى اعتادها القارئ ذرى للحبكات المعروفة التى تبحث عن حلولها والتى يحقّق عبرها الكاتب حدّاً مقبولاً من جذب القراء إلى فنّ القصّة ، ولذلك استعاض هذا الاتجاه ، عن السرد المتسلسل وفق منطق ما ، بترصيف مجموعة من اللوحات والمشاهدة المبعثرة ، المتناثرة أحياناً ، ويترك للقارئ مهمة إيجاد خيط خفى ، أو مجموعة من الخيوط الخفية ، التى تجمع ما بدا مبعثراً ، فى حال كان الخيط الخفى موجوداً بالطبع .

وفى السرود التى حاولت انتهاج بعض أساليب الترائيين فى سرد موادهم الإخبارية والأدبية ، وقصّ السير ، تبرز قضية اللغة ، والنظرة الكلية إلى العمل الروائى ، وعده مكوناً من العدد كبير من البنى الأولية التى تشكّل كلّ منها وحدة حكاية ، تتمتع بشيء من الاستقلالية ، وتشكّل بدورها لبنة فى البنيان الكلى للعمل الروائى ، وتبرز أيضاً قضية السير باتجاه قطع وشائج الرواية العربية مع الرواية الغربية ، ومحاولة بناء رواية خالصة النسبة إلى الثقافة العربية عبر مسيرتها الطويلة ، ومانشاً عن تلك المحاولات من تطعيم الرواية المعاصرة ، بتعايير تبدو قائمة من أعماق التراث ، وتضمن بعض القصص التراثية ، ومحاولات إخضاعها إلى الرؤى المعاصرة ، وغير ذلك مما ستم مناقشته بشكل مفصّل فى الفصل الخاص باستلهام التراث .

إنّ أبرز ما استدعى اختيار الشغل فى الاتجاه الثانى الذى يضم القضايا التى سبق عرض عناوينها آنفاً ، يتلخّص فى أنّ هذه القضايا تشتمل العدد الأكبر من السرود العربية المعاصرة ، فى العقود الأخيرة من هذا القرن . على خلاف القضايا التى تعانى مع تفريعاتها النظرية المتعدّدة ، من نقص فى الاشتمال يقلّص عدد الرويات التى تقبل الانضواء تحت خانة القضية الواحدة إلى الحدود الدنيا ، وفى أحيان كثيرة يصعب العثور على ما يمكن ضربه مثلاً دقيقاً على هذه الحالة أو تلك . وفى حال العثور عليه ، فالتمثيل يكون تمثيلاً جزئياً ، ويحتاج إلى قدر من الالتفاف والتأويل . ففى القضية المتعدّدة بتعدّد الرواة ، وتغيّر زوايا المنظور لانجد إلا أمثلة قليلة فى الرواية العربية ، أشهرها عملا غسان كنفانى « ماتبقى لكم » و « رجال فى الشمس » و « شرق المتوسط » ،

لعبد الرحمن منيف . يستطيع الدارس أن يزعم أن مجرد تفرّد شخصيّة بنقل وجهة نظرها يعنى نقلاً للتعبير ، وتغييراً لزاوية المنظور ، ولكن إذا تابع هذا الدارس سلسلة الانتقالات والتغيرات فلن يستطيع عندئذ ، التوقف عند أى حدّ أو أى شيء .

والى ذلك .. نجد على سبيل المثال أن قضية الأزمنة التي لقيت حفاوة خاصة مميّزة في الدرس الروائي الغربي ، لا تشكل همّاً تقف عنده الرواية العربية ، والسبب لا يرتدّ إلى المرونة المميّزة للأزمنة النحوية في اللغة العربية ، وقدرتها على تلبية مايراد منها ، دونما عناء ، ودونما وقوع في الضبابيّة والخلط . وإنما أغلب ارتداد ذلك إلى أن الغالبية هنا تستمرئ انسياها وعيشها في زمن رخو ، لا يشكل لديها هجساً ، أو قلقاً ينجم غالباً عن الإحساس الطبيعي بوطأة الزمن وبحركته معاً . بالإضافة إلى أن الزمن هنا لا يعنى تهديداً بالقضاء والعدم ومصادرة أزمنة العيش الجميل ، بقدر ما يعنى حالة مؤقتة ، أو معبراً لزمن سرمدى آخر يبدأ بعد الموت ، وهو من فوق مستويات الإدراك البشري ، ولذلك لا بدّ من العيش خارجه ، وبعيداً عن همومه ومحاولات إدراكه . ولهذا كله لانجد الرواية العربية طائلاً كبيراً من استثمار جماليّات اللعب بالزمن إذا جاز التعبير . وإذا بدا أن بضع الأعمال الروائية تضمّ تعاملات غير واضح المعالم مع الزمن ، فذلك قد يرتدّ إلى ضعف خارجي ، وإلى اضطرابات تقنية لايجوز تحميلها دلالة خاصة .

وبالمقابل ، لايجوز الزعم بأن القضايا التي اختارها البحث ، هي القضايا الرئيسة الكبرى للسرد العربي ، وأنها تشمل بالتالي ، ما لايشتمله سواها . فما يمكن تسميته بالتحلية الجنسية يمتدّ على جميع الروايات العربية تقريباً ، ولكن ذلك الامتداد ، ورغم اتّخاذه لبوس الظاهرة ، فإنه لم يستدع أثناء تناولاته الروائية ، أنساقاً سردية خاصة ، ولم يقتض لجوء الكاتب إلى وسائل خاصة خارجية عمّا استعمله في بقية النصّ ، أو عمّا يستعمله الآخرون في مؤلفات أخرى بينما كان الشغل على القضايا السردية التي سبق تحديدها ، شغلاً على قضايا موجودة ، وعامة ، وتشكّل كل منها مايشبه الظاهرة الممتدة على عدد من النماذج التي تتجاوز الإقليم ، وتنضوى في حيز الوحدة الثقافية الشاملة .

لقد عرضت بعض معاجم المصطلحات على سبيل المثال أكثر من عشرين نمطاً سردياً خاصاً بالرواية ، ومعظم هذه الأنماط يخرج عن نطاق التآليف الروائية العربية خروجاً شبه مطلق إلا في نطاق الاستثناءات النادرة كالرواية الأصعب ، والرواية الإقليميّة ، والرواية البوليسية ، ورواية تكوين الشخصية ، والرواية الجديدة ، والرواية الرخيصة ، والرواية ذات القضية ، والرواية الريفية ، ورواية رعاة البقر ، ورواية الرعب ، والرواية السياسية ، والرواية الشفهية ، والرواية العاطفية ، ورواية الفنان ، ورواية قطاع الطرق ، ورواية الكشف عن المجرم ، والرواية المثيرة ، والرواية

المثيرة الرخيصة ، والرواية المحليّة ، الرواية المستقبلية ، والرواية المقنعة ، والرواية النفسية ، والرواية النهر^(١) .

ومثل ذلك يكن قوله بشأن معظم القضايا التي تسير في الاتجاه الأوّل ، النظرى الخالص ، ومن الطبيعى أن يتناول البحث - أى بحث - ماهو موجود ، لأن يغرق في تفصيلات ودقائق مبيّنة على قدر كبير من الظنيّة ، والافتراضات الناجمة عن مجرد الاعتقاد بحتميّة انتقالها إلى الرواية العربية طالما أنّها موجودة في الرواية العربية . وفرّق كبير بين أن يتمّ التعامل مع الوجود الفعلى للظاهرة - القصيّة ، والوثب إلى اعتلاء كتلة كبيرة من المفاهيم المجردة المنقطعة عن توضعاتها الفعلية ، وأواصرها المفترضة مع الواقع ، وهذه المفاهيم النظرية المجردة قد يوهّم تناسق بعض أجزائها ، وبعض ملامحها ، القراءة العجلى بأن كتلة المفاهيم المؤسّسة على مايشبه الهاوية والفراغ ، هي ماتبتغيه النظرية الروائيّة العربية ، ولكنّ مايبنى على فراغ وأسس زلقة ، سيعانى في الحد الأدنى من الغربة المعرفية ، وفقدان الجدوى ، والرابطة المنطقية المنشودة بين الشغل وما اشتغل عليه .

(١) معجم مصطلحات الأدب - مجدى وهبة . مكتبة لبنان . بيروت - ط (١) ١٩٧٤ - مادة ، رواية ، .

الرواية والمفصل التاريخي " تحديد الفترة الزمنية "

الروايات الطامحة إلى معاينة عصرها أكثر من أن تحصى ، ومعظم الكتاب - روائيين وغير روائيين يتملكهم هاجس النهوض بمهمة ، الشهادة على العصر ، بهذا القدر أو ذاك ، وهذا طموح مشروع ونبيل دونما شك ، ولكن ذكره يستدعي ضرورة ذكر الشرح القائم موضوعيا وفي كل زمان ومكان ، بين الطموح والإمكانية ، برغم العلاقة الجدلية القائمة بينهما ، فالإمكانية أرضية ضرورية لخلق الطموح ، والطموح يعمل على تطوير الإمكانية ، وتحريضها على تجاوز ذاتها ، وعندما ينشأ التفاضل نوعياً وتراتبياً ، فإنه ينشأ ضمن حقل الإمكانية والفعل المنجز ، ونادراً ما ينحاز إلى حقل النوايا والطموح . وماسيتم تناوله من روايات لا يعنى أنه يعاني بالضرورة من وجود الشرح الموضوعي المشار إليه ، ولا يعنى أيضاً أن الرواية التي تعاني من وجود الشرح تقع على نسق تراتبي واحد ، مع سواها ، انطلاقاً من درجة الانسراح بين واقع الحال والطموح .

الناس جميعاً ، وليس الكتاب فقط ، وفي كل زمان ومكان - وليس في عصرنا فقط - يعتقدون أنهم يعيشون مرحلة شديدة الخصوصية ، حبلى بإمكانيات الانفتاح على جميع الاحتمالات ، بما في ذلك احتمال نهاية العالم ، وهذا الاعتقاد ينطلق من خصوصية الحالة المتحركة باستيلاده ، وليس من المنطق المتحكم بالسيرورة العامة للتاريخ . والسبب قائم بداة ، في أن الناس ملتصقون بزمانهم الخاص ، وأن هذا الالتصاق المترافق بنأيهم المتزايد عن الأزمنة الماضية ، يمكنهم من التفاعل العميق - سلباً أو إيجابياً - مع معطيات عصرهم ، مقابل المعاينة المتسمة بقدر غير يسير من البرود ، للعصور الأخرى ، في حال وجود مثل هذه المعاينات لدى الأغلبية المهمشة سياسياً واجتماعياً ومعرفياً عبر التاريخ ، فهؤلاء المهمشون الذين كانوا دائماً وقود التغيير التاريخي ، والأضحية الباهظة التي كانت تقدم كلما حدثت نقله في التاريخ ، يرون عصرهم أسوأ عصور التاريخ ، وتشكل الرغبة - الواعية والمضمرة - في تغييره الجذر المشترك لحلمهم الجمعي الكبير . والذين توافقهم رياح العصر ، قد لا يعترفون بأن عصرهم عصر ذهبي ، لكنهم يحاربون كل ما يمكن أن يؤدي إلى تغيرات جزئية أو كلية في عصرهم الذهبي . وعبر هذه الصورة المبسطة للمشهد التاريخي المعقد بشكل يستعصي على إمكانات الرسم الدقيق والمعاينة الشاملة ، يتشكل المناخ المثالي لاستنبات الاعتقاد بخصوصية العصر وعده واحداً من المفاصل

الحاسمة فى التاريخ ، وعلى الأقل ، إرهاباً موضوعياً لولادة مفصل تاريخى جديد ، ينتظر منه المهمشون نهاية يؤسهم وتهميشهم ، وينتظر منه الذين توافقهم رياحه ، أن يأتى بهم بريح أكثر مؤاناة ومواءمة ، فى حال تملكهم الإيمان بعجزهم عن مقاومة التغيير .

ولكن ، هل من المقبول أن نعدّ جميع عصور التاريخ عصوراً مفصليّة ؟ . والجواب سواء كان نفياً أو إيجاباً لا يلغى مشروعيّة الاعتقاد الجمعى بخصوصيّة العصر الذى يعيشه المعتقدون بخصوصيّة المفصليّة لمجرد أنهم يعيشون فيه ، والحكم الموضوعى على درجة مفصليّته وخصوصيّة ، لا يتأتّى إلا بعد مرور مسافة زمنيّة كافية لإنجاز الرؤية الموضوعية ، شمولاً وعمقاً ، لأنّ النظر إلى مرحلة تاريخية ما ، من مسافة زمنية قصيرة ، لا يمكننا إلا من تعيين حيز تاريخى ضيق ، على خلاف المعاينة من مسافة بعيدة .

والفنّ ..

ربّما كان المقياس الأكثر رهافة لقدر كبير ممّا يعتل فى المجتمع والتاريخ على جميع المستويات . إنه يلعب دوراً مزدوجاً فى العمليّة التاريخية ، حيث يدرج النظر إليه بوصفه واحداً من المصادر الرئيسيّة لإنشاء علم التاريخ أولاً . وله إسهامه الملموس فى تشكيل الوعى الاجتماعى والإسهام فى إحداث التغيير التاريخى ثانياً . وربما من هذا الدور المزدوج بالذات ، جرى الاحتفاء الخاص بالأعمال الفنيّة الكبرى التى امتلكت المقدرة الخاصّة على معاينة بعض التحوّلات والتفصلات التاريخية الكبرى ، من جانب ، ولعبت دوراً فى إحداث تلك التحوّلات من جانب آخر . وخصوصاً إثر الانتصارات الأيديولوجية والسياسيّة ، التى حققتها الماركسيّة فى مطلع القرن العشرين ، والشعبية الخاصّة التى حظيت بها موجة النقد الاجتماعى للفن ، وجعل الصدارة لوظيفة الفن السياسية الاجتماعية ، بدلاً من طبيعته الخاصّة .

فى ظلّ هذه الصورة ، نشأت فكرة ، الشهادة على مرّ العصر ، وانضمت إلى المعايير التى يقاس بموجبها العمل الفنّى ، ورغم انطلاق هذا المعيار - فى حال القبول بعدّ الفكرة المشار إليها معياراً - من الوظيفة الاستعمالية ، البراغماتية ، للفنّ ، أى من خارج الفن وليس من داخله فإنّ ذلك لم يؤدّ إلى تقليص شيوع اعتماده والاتّكاء عليه ، عبر محاولات تعيين مجمل الظروف الواعية وغير الواعية ، التى تكتنف ولادة العمل الفنّى ، وعبر الظلال والأضواء التى يلقيها عليه الشغل النقدى . ومع أن موجة ما يمكن تسميته بالنقد الاجتماعى ، المستضىء غالباً بالماركسيّة تعاني انحساراً لافتاً فى العقود الأخيرة من القرن ، فإنّ هذا الانحسار ، المتماشى ، مع الانحسار السياسى للأيديولوجية ، لم يحل دون إيلاء الأعمال الفنيّة ذات التواصل الخاصّ مع مفاصل التاريخ ماتستحقّه من اهتمام نقدى ، بغضّ النظر عن توجّه هذا الاهتمام - تثميناً أو بخساً - وخصوصاً فى ظلّ التعامل مع الأعمال الفنيّة - الهابطة فنياً وغير الهابطة - بوصفها حلقة رئيسة فى السلسلة

الثقافية المتواشجة موضوعياً مع مجمل السلاسل الكبرى ، السياسية والاقتصادية ... ، في المجتمع والحياة ، والتي يشكل اجتماعها التضافري التفاعلي جوهر الحركة العامة للتاريخ .

لقد تناول البحث الروايات التي صدرت خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين لسببين رئيسين : يتعلق الأول بالنضج التقني للرواية العربية ، والثاني بشيء من الشهادة على جملة التحولات الكبرى التي شهدتها المنطقة العربية انطلاقاً من نكسة حزيران في عام سبعة وستين وتسعمئة وألف ، بوصفها نقطة افتراق بارزة في مسيرة التاريخ العربي المعاصر ، وكانت أيضاً منطلقاً فعلياً ، تمّ اعتماده على نطاق واسع لبناء الذات الجمعية العربية وفق أسس جديدة ، على المستويات كافة ، بما في ذلك المستوى الثقافي الذي تشكل الرواية واحدة من علاماته البارزة .

لم يجز اختيار الروايات التي اشتغل عليها البحث بشكل عشوائي ، أو انطلاقاً من مجرد صدورها في الفترة الزمنية التي يعنى بها البحث ، وإنما خضع ذلك لاعتبارات عديدة يتصدرها قدرة هذه الروايات على تشكيل شهادة دقيقة على عصرها ، وعلى النسق الذي يزعم البحث أنها تتدرج فيه ، مع ضرورة التفريق بين الرواية التي تستطيع فعلاً أن تكون علامة مفصلية ، وقادرة على التاريخ ، والرواية التي كتبت لتكون كذلك^(١) . بالإضافة إلى مدى اتساق الرواية مع القضية التي يريد البحث التمثيل عليها . مع الاعتراف بتدخل الذاتية الفردية في اختيار غالبية النماذج ، بوصفها مركباً لا يمكن تغييبه عن التدخل فيما تتدخل فيه بشكل مباشر أو غير مباشر .

لقد جرى التعامل من النماذج الروائية في مستويين متقاطعين ، يزعم البحث أنهما كفيلاً بتغطية المساحة المعنية بالتغطية شمولاً وعمقاً ، ففي المستوى الأفقي تمّ التمثيل بعدد من الأمثلة الروائية التي تنضوي في إطار القضية السردية بنسب متفاوتة لا تمنع بعضها من الانضواء الكامل في إطار النمط السردى الذي تنضوي فيه . وفي المستوى الشاقولي ، تمّ اختيار رواية واحدة ، تستطيع التمثيل على القضية السردية التي تنضوي في إطارها بشكل أنموذجي ، وتمّ إخضاع كلّ رواية من هذه الروايات بالتالي لدراسة تفصيلية تصدّت لتغطية جميع المسائل والشئون التفصيلية التي تتضمنها القضية الواحدة . وجرى ذلك كله في ظلّ مقارنة منهجية تكرّس خصوصية النصّ وخصوصية ما جعل منه نصّاً فنياً أولاً ، ونصّاً روائياً ثانياً ، وتنطلق أيضاً من سماته اللفظية واللسانية ، بوصف الرواية وجوداً نصياً لغوياً قبل كلّ شيء فالأحداث المثيرة التي تجرى في الواقع على سبيل المثال لا تعنينا ما لم تتحول إلى وجود لغوي في نصّ روائى ، يحرص البحث على عدم انغلاقه داخل دفتى الغلاف ، والعلائق الداخلية للغة والنص ، بل يحرص على ربطه التفاعلي الجدلي مع الحركة العامة للثقافة والحياة .

(١) الأدب من الداخل - جورج طرابيشي - دار الطليعة . بيروت . ط (١) ١٩٧٨ - ص ٥٢ ، ٥٣ .

الفصل الأول

سرد الشئون المحلية

فى طليعة مايعتمده الفنان عموماً ، والروائى خصوصاً للافتراق عمن سبقه فى مجاله ، محاولة تقديم شىء جديد ، .. وفى أبسط الأحوال تقديم مالم يقدمه سواه . ومن البدهى فى هذا الإطار أن الإنسان قادر دائماً على الإتيان بالجديد، بدليل التقدّم المطرد الذى تحقّقه البشرية فى شتى المجالات ، مع الإشارة إلى أن قضية الابتكار ، أو الإتيان بالجديد ، ليست عملية بسيطة ، ولا تنأتى لأى راغب فيها .

فى إطار التأليف الروائى .. لا تبدو هذه المسألة على درجة الصعوبة التى يمكن توقعها أو افتراضها ، طالما أن الرواية تعرض أحداثاً ، وأن الأحداث لا يمكن نفاذها ، وهذا أمر بدهى من وجهة نظر الذين يقصرون فن الرواية على سرد الأحداث ، ولكن .. حتّى فى حال الانطلاق من وجهة النظر هذه ، نلاحظ أن تراكم الإنتاج الروائى العالمى ، المترافق مع النمو المطرد لحركة الترجمة .. أدّى إلى وقوع الرواية فى مأزق التقليد والتكرار ، حتّى فى مجال سرد الأحداث ، فهناك مثلاً بضعة عشر حلاً فقط لم تستطع الرواية العالمية تجاوزها للخروج من وصول الأحداث إلى ذروة تأزم ما .. فيأتى الحل بواسطة الموت أو المرض أو السفر أو الهرب أو السجن وما شابه ذلك^(١) .

الرواية فى القرن العشرين - فى النصف الثانى خصوصاً - بدت كأنها استنفدت موضوعاتها ، أو بالأحرى ، قدرتها على الابتكار والإتيان بأحداث جديدة بصورة مطلقة ، وخاصة فى ظل المنافسة مع المواد السمعية البصرية ، فاتجه بعض الروائيين إلى التجريب واللعب الشكلانى الخالص ، كموجة الرواية الجديدة فى فرنسا ، واتّجه آخرون إلى التنقيب فى أعماق بيئاتهم المحلية لاستقدام الأحداث أو استلهاّمها ، أو استنبات عوالم غريبة ، ذات طابع عجائبي كما فى رواية أمريكا اللاتينية - ماركيز خصوصاً - أو فى الحد الأدنى ، الاقتصار على التصوير المحايد لما تضمّه بعض البيئات غير المعروفة على نطاق عالمى . فالبيئة المحلية أرض بكر ، تشكّل إغراء شبه فطرى لاستكشافها حتّى من الناحية الثقافية ، وأبناؤها يرون أنفسهم الأولى والأجدر بفعل الاستكشاف ، والفوز بفضيلة سبق إلى مالم يسبقهم إليه أحد ، وهؤلاء الأبناء يحملون أنفسهم نوعاً من الواجب ، الذى يمكن أن يكون ثقيلاً ، تجاه بيئاتهم التى احتضنت ولادتهم ونشأتهم الأولى ،

(١) تاريخ الرواية الحديثة - ر . م ألبيريس R.M. Alberis - ت جورج سالم . منشورات عويدات - بيروت - ط

(١) ١٩٦٧ - ص ١١٩ .

فيندرون قسطاً من نشاطهم الثقافي ، وأحياناً معظمه أو كله ، لكشف الحجب والأضاليل وتمزيق الأغلفة التي جعلت بيئاتهم – المتخلفة غالباً – تنعزل عن الأضواء ، وعن الفعل الحضاري في المشهد العالمي الراهن ، كالروايات الأفريقية التي تحاول كشف الغموض عن أعماق القارة السوداء ، التي وضعها الغرب في مطلقة الدونية والتخلف ، إلى درجة نزع الصفة الإنسانية عن أبنائها ، الأشياء تتداعى ، ... الصوت ... إلخ^(١) .

وبشكل عام .. هناك عدد من الأسباب التي تكمن وراء تناول البيئات المحلية ويمكن ذكر أبرزها فيما يلي :

١ - يمكن وضع الإخلاص بإطاره العريض سبباً عريضاً ، عاماً ، لدفع الأبناء إلى تناول بيئاتهم المحلية كما سبق التبيين .

٢ - إن تناول البيئات المحلية يشكل أرضية لا بدّ منها لرواية السيرة الذاتية التي تتفرد بفصل خاص ، فالكاتب في السيرة الذاتية يريد إطلاع الآخرين على مجمل الظروف التي احتضنت ولادته ونشأته وساهمت في تكوينه .

٣ - يشكل الحنين إلى الأمكنة المرتبطة بالطفولة والنشأة دافعاً قوياً وراء تناولها ، عندما تطول فترة غياب الكاتب عن هذه الأمكنة ، وخصوصاً إذا كان الغياب نفيّاً أو هرباً من الظلم السياسي ، أو هجرة اضطرارية ، بسبب البحث عن وسائل العيش الكريم .

٤ - تضم البيئات المحلية مادة حكاية خاماً ، تدفع الروائيين لمعالجتها واستثمارها من الناحية الفنية .

٥ - هناك ما يحاوله بعض الأبناء من اللجوء إلى صيغ فضائية ، لتوجيه نوع من الصفع ، لا يغيب عنه دافع الانتقام ، إلى تلك البيئات المعزولة الغارقة في التخلف ، وتحملها كل الأوزار ، بما في ذلك أوزار الكاتب نفسه ، الذي يمكن أن يشكل عمله الفضائحي ادّعاء انتفاخياً ببراءته من دنس بيئته التي ، نفذ بجلده منها ، على غرار المقتبى في بيتيه المشهورين اللذين يعلن فيها افتراقه النوعي عن النسق السائد في بيئته :

- وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام

- وهكذا كنت في أهلي وفي وطني إن النفيس غريب أينما كانا

(١) الأشياء تتداعى - غينوا أتشيبي Chinua Achebe - ت أحمد خليفة - مؤسسة الأبحاث العربية - ط (١) - بدون تاريخ .

الصوت - غابرييل أوكارا - Gabriel Okara - ت . نزار مروة - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ط (١) ١٩٨٣ .

ويمثل هذه الحالة الانتقامية من بيئة المولد والنشأة في الثقافة الأوربية مسرحية ، زيارة السيدة العجوز ، للسويسرى فريدريك دورينمات Fridrik Dorenmat ، وإلى حد ما في الثقافة العربية ، يوميات نائب في الأرياف ، لتوفيق الحكيم الذى لم يترك مذمة دون إصاقها بالفلاحين ، وقريباً من ذلك فى الثقافة المماثلة للثقافة العربية عملاً سلمان رشدى ، أطفال منتصف الليل ، و ، العار ، بوصف الأول يتناول المحلية الهندية ، والثانى المحلية الباكستانية .

مع ملاحظة أن تناول البيئات المحلية لا يقتصر على أبناء البيئات أنفسهم بل يمكن أن يحدث العكس ، فرباعية الإسكندرية ، كتبها الإنكليزى لورنس داريل Lawrence Darel ، وتناولت اللبنانية حنان الشيخ البيئة المحلية فى بلدان الخليج العربى فى ، مسك الغزال ، وكتبت الأمريكية بيرل باك Pearl S. Buck رواية ، الأرض الطيبة ، عن المحلية الصينية ، بالإضافة إلى أن دوافع الكتاب من أبناء البيئات المحلية لتناول بيئاتهم ، ليست واحدة لدى الجميع ، وهى لا تشمل جميع الدوافع بالطبع ، فهناك ما لا يحصى من الدوافع ذات الطابع الشخصى الخالص التى تكمن وراء تناول البيئة وكيفياته المختلفة .

وبشكل عام ..

يستثير التفات الروائيين إلى البيئة المحلية عدداً من النقاط التى يمكن ذكرها فيما يلى :

أولاً : المحلية وحدها

المحلية بوصفها مفهوماً أو مصطلحاً مقترحاً ، للدلالة على مايتوخاه البحث منها ، تبدو عصية على الضبط ، بسبب قابلية المدى الذى تحيل إليه للامتداد والانحسار على حد سواء . فالمحلية يمكن الذهاب إلى قصرها على قرية أو حى يشغل مساحة ضيقة ، ويمكن الذهاب بالمقابل إلى جعلها تشمل الدولة أو المنطقة الأوسع التى تقع فيها الدولة ، وانطلاقاً من واقع الروايات التى يحاول البحث وسمها بالمحلية ، وليس انطلاقاً من المعنى المعجمى أو الاصطلاحي يمكن قصر البيئة المحلية على بقعة جغرافية واحدة ، محكومة بعادات ونظم قيمية ، لاتصل فيها درجة المشابهة أو التوازي مع البيئات الأخرى إلى حدود التطابق ، فتتجاوز ، جغرافياً ، حدود القرية والمنطقة الإدارية ، وتضيق فى الجغرافية العربية غالباً عن حدود الدولة ، فسورية على سبيل المثال ، ومن خلال الرواية ، تضم عدداً من البيئات ، وليس بيئة واحدة ، فالبادية والمدن الداخلية ، والسهول فى حوران ، والساحل ، لاتشكل جميعها بيئة واحدة بينما يمكن الذهاب ، انطلاقاً من الروايات التى تناولت هذه البيئات ، إلى عد كل منها بيئة محلية ، بوصفها محكوم بقدر من التجانس الاجتماعى والوحدة الجغرافية .

والبيئة ليست المكان والجغرافية فقط إنها على لسان إحدى شخصيات مدن الملح : البيئة ليست مجرد مكان ، إنها عقل وسلوك^(١) . وينفى لوكاتش ، الارتباط الذي يحاول بعضهم إثباته بين البيئة والدولة ، وخصوصاً ، بالمعنى القانوني ، الحقوقي ، الذي يفرض على كتلة من الناس شعور الطاعة والالتفاف حول سلطة زعيم^(٢) . ولذلك لايجوز ارتباط المحلية بالطابع الإقليمي لهذه الدولة أو تلك ، فالدولة الواحدة - حتى لو كانت دولة صغيرة بجميع المقاييس تضم أحياناً عدداً من البيئات المحلية ، وأحياناً ينضوى عدد من الدول الصغيرة في خانة البيئة الواحدة ، وخصوصاً إذا كان مكان التطلع يقع بعيداً عن المكان المعنى بالتناول ، كبلدان الخليج العربي التي يذهب كثيرون إلى جعلها بيئة واحدة وبلدان أمريكا الوسطى واللاتينية التي بدت في أعمال روائي تلك البلدان بيئة واحدة وخصوصاً في أعمال ماركيز وأستورياس - Gabriel Garcia Marquez M. A. Astori ومن المرجح أن الغربيين يعممون محلية رواية عربية ماعلى مجمل المحليات العربية .. وهلم جراً .

وعلى هذا الأساس لابد من توفر حد أدنى من التجانس الذي يشمل الجغرافية والكتلة الاجتماعية الكبرى ، ولهجاتها وعاداتها وتقاليدها ، وماتشتهر به من مناقب ومثالب على حد سواء ، لتصير البيئة بيئة محلية واحدة ، وهذا ما ستعمل على استيضاحه الفقرات المتبقية .

ثانياً : المحليات العربية

إن نفى ارتباط الطابع المحلي بالجغرافية الإقليمية لكل دولة عربية ، يقود إلى نفى السمة العربية بوصفها سمة محلية - عن الروايات المكتوبة بالعربية ويطرح بالتالى إمكانية تقسيم روايات كل دولة ، ونسبتها إلى عدد من المحليات في حال اهتمت هذه الروايات بالقضايا المحلية كالمثال السوري الذي سبق طرحه ، مع ملاحظة أن البيئة السورية الواحدة قابلة للانقسام بدورها إلى عدد من المحليات الأضيق ، والسير بهذا الاتجاه التضيقى لايقود إلى شيء . فالخصوصية التي تجعل الفرق واضحاً بين مدينة سورية داخلية وأخرى ، لايلغى إمكانية انضواء المدينتين في حيز محلي واحد . وبالمقابل .. فإن توسيع المجال الذي تشغله السمة ، يؤدى أيضاً إلى الانفلات ، والتمنع عن إمكانية الضبط المفهومى . فالزعم بوجود محلية متجانسة على النطاق السوري ، يقود إلى الزعم بوجودها على النطاق العربى ثم القارى .. وهلم جراً .. وهذا مالا يتفق مع أية دلالة تحيل إليها

(١) - مدن الملح - تقاسيم الليل والنهار - عبد الرحمن منيف - مطبعة العلم - دمشق ط (٢) ١٩٨٩ ص ٥٧٤

(٢) دراسات فى الواقعية - جورج لوكاتش Georg Lukacs - ت . د . د . نايف بلوز - وزارة الثقافة - دمشق ط (٢)

١٩٧٢ - ص ٤٦ .

كلمة « المحلية » ، مهما بولغ في تضخيم عوامل التجانس والتوحيد وخصوصاً ، أن ما يتم بحثه ، لا يبحث في إطار السياسة والتنظير ، بل يبحث فقط في إطار الفن الروائي .

إن وجودنا في سورية ، ومعرفتنا التي يفترض أنها مميزة بنتائجها الروائي تتيح لنا شيئاً من الثقة في التفريق بين بيئة وبيئة ، وبالتالي إمكانية نسبة الروايات إلى بيئاتها ومواقعها المحلية المختلفة ، والأمر نفسه ينطبق على لبنان وقليلاً ، على الأردن الذي يمكن الذهاب إلى توزيع بيئاته بين البادية والريف والمدن ، ولكن الأمر يصبح أكثر صعوبة حين نذهب إلى موريتانية أو اليمن أو إحدى دول الخليج ، حيث تضمر الفروق بين البيئات التي يحتمل وجودها في تلك الدول . والسبب لا يتعلق فقط بنقص معلوماتنا التي يجب أن تكون غير ناقصة حول البلدان العربية الشقيقة ، بل يتعداه إلى خلوّ هذه البلدان أو افتقارها في الحد الأدنى إلى روايات ذات طابع محلي ، يمكن الانطلاق منها للذهاب إلى طرح المحلية بوصفها عنصراً رئيساً من عناصر الإغراء السردى الذي شكّل لجوء الكتاب إليه نوعاً من الظاهرة ، أو كان تواتر اللجوء إليه قاسماً مشتركاً لعدد لاقت من الروايات العربية ، فلبنان والعراق مثلاً يضم كل منهما عدداً من البيئات ، ولكننا لا نمتلك روايات من هذين البلدين تدعم ما نذهب إليه بهذا الشأن ، وبلدان المغرب العربي تضم رواياتها المكتوبة بالعربية بيئات محلية ، لكن هذه البيئات الروائية ، تبدو من وجهة نظر القارئ في المشرق العربي بيئة واحدة ، ولذلك لا يبقى لدينا إلا روايات سورية ومصرية وسودانية ذات طابع محلي بصورة شبه مثالية . دون أن نعدم وجود ملامح معمقة أحياناً ، وشديدة الدلالة أحياناً للبيئات المحلية في بقية أقطار الوطن العربي كبلدان الخليج والمغرب ، ولكن هذه الملامح أتت عرضاً ، داخل السيرورات الأخرى بحيث لا يشكل وجودها ملمحاً مركزياً للرواية من جانب ، ولا يسهم في شدّ القارئ وصنع الجمال السردى من جانب آخر . « كأغنية الماء والنار ، التي تعرض جوانب من الحياة أحد الأحياء الغارقة في الفقر على هامش إحدى المدن الخليجية ، وكيفية افتعال حريق يلتهم الحي بكامله ، من أجل أن تستطيع العاهرة مالكة الأرض التي أقيم الحي فوقها ، بيع الأرض وجنى أرباحاً خيالية ^(١) . أو رواية « الضلع » التي تعرض جوانب من البؤس الاجتماعى الفظيع في المغرب ، حيث تضطر ربة البيت إلى ممارسة البغاء من أجل إعالة أسرتها ، وتسهب الرواية في استعراض ما يؤدي إليه من تمرّقات حادة يعيشها الأصغر سناً ، الابن أو الحفيد ، وخاصة أن التي تمارس البغاء وتستقبل الزبائن في بيتها ، تحتل موقعاً محترماً ، أو بالأحرى « مقدساً » داخل الأسرة ، كالأم أو الجدّة في الحالة التي تعرضها الرواية ^(٢) .

(١) أغنية الماء والنار - عبد الله خليفة - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط (١) ١٩٨٨ .

(٢) الضلع والجزيرة - الميلودي شغوم - دار الحقائق - بيروت - ط (١) ١٩٨٠ .

ثالثاً : المحلية بين الداخل والخارج

لا يعنى تناول الخارجى هنا ، أن يكون الروائى الذى يتناول العناصر المحلية منتمياً بالمولد والجنسية والتكوين الثقافى ، إلى خارج البيئة التى يحكى عنها ، فمن الممكن أن يحصل العكس ، أى أن يتم تناول الخارجى لبيئة ما ، بواسطة أحد أبنائها الذى يقيم مسافة - هى مسافة استعلاء غالباً - بينه وبين المادّة التى يتناولها ، ويندر بالمقابل أن يحقق التناول الداخلى للبيئة المحلية النجاح المفترض ، إذا تمّ التناول بواسطة روائى غريب . مع ضرورة الإشارة بهذا الصدد إلى نسبة مفهوم الغربة ، التى تتراوح حدودها بين الغربة عن البيئة داخل البلد الواحد ، والغربة على المستوى العربى أو العالمى . والإشارة واجبة أيضاً إلى أن ما ذكره جيرار جينيت Gerard Genette بشأن أشكال التبئير كالرؤية من الداخل أو التبئير الداخلى أو الخارجى ، أو التبئير فى درجة الصفر^(١) ، يختلف عما تضمنه الروايات العربية التى تناولت ملامح محلية . حيث يخرج ما فى هذه الروايات من البعد الشكلى أو التقنى الذى عنى به جينيت ، إلى حالة تتصل بالسياسة أو الموقف الفلسفى من العالم والأشياء فى الرواية العربية . فالرؤية الخارجية فى إطار ما نتحدث عنه هنا هى رؤية عدوانية غالباً مهما كان لبوسها ، كروية ، سبت شمran ، التى اقتصرت على أيام حجرية فى سهول حجرية تمتدّ مئات الكيلومترات ،^(٢) ولم يكن فيها سوى : ماعز ورعاة ، وأفاع تزحف باحثة عن نسمة رطبة ، وأضواء لم تشعل بعد ،^(٣) وزوجة المطاوع التى بقيت عذراء بعد زواجها بأعوام ، وقطع يد السارق فى : نجران تحت الصفر^(٤) . ووضع : عقيدة السكر ، على الفخذين فى : مسك الغزال^(٥) . والعدوانية تصطبغ بالصدقة الظاهرية الراشحة بالإشفاق فى بعض الأحيان ، كالحديث عن : الخيرية ، وإطعام الآخرين ، وأوضاع الفلاحين غير المسيحيين فى : بقايا صور ، التى رشح المقطع الخاص بتناولها باشمئزاز المؤلف : الراقى ، وقرقه من عادات لم ير منها سوى ارتباطها بمطلقية التخلف رغم أنها ساهمت فى إطعامه وإطعام ذويه أيام اشتداد الجوع ، ولقد أثّرنا البقاء مكاننا . تشبثنا به وازدنا التصاقاً بالجدار وتمسك بالصحنين . ولو وجدت السبيل إلى الهرب لفعلت . عفت فكرة الأكل من الهريسة ، ولم يعد اللحم مثيراً لشهيتى برغم الحرمان والجوع .. لغت أختى إلى رجل يضع اللحم فى تكة سرواله . مطّ الرجل طرف السروال إلى أعلى وصرت قطعة اللحم فيه وأرجه .

(١) نقلاً عن - تحليل الخطاب الروائى - سعيد يقطين - المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء - بيروت ط (١) ١٩٨٩

- ص ٣١١ .

(٢) برارى الحمى - إبراهيم نصر الله - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ط (١) ١٩٨٥ - ص ٢١ .

(٣) نفسه ص ٣٨ .

(٤) نجران تحت الصفر - يحيى يخلف - دار الآداب - بيروت ط (٣) ١٩٨٠ - ص ٨ وما بعدها .

(٥) مسك الغزال - حنان الشيخ - دار الآداب - بيروت ط (١) ١٩٨٨ - ص ١٠ .

- واشيخى اشتغل الذهب - وسمعت قهقهة مجذوب من طرف المزار :

- يا خضر الأخضر ..

.. كان منظر الآكلين وهم يسكنون بالعظام ، ينهشون اللحم ، أو يخفونه فى عبابهم وجيوبهم ويفرقون من الهريسة بأيديهم ذات الأظافر الطويلة القذرة ، أو بالملاعق الخشبية ، رهيباً بالنسبة إلينا ، وكانت الزمجرات والهمسات من حولنا ، وحركات المجذوبين والمجانين وكل صنوف المشردين والمتسولين الذين علموا بالخيرية وهرعوا إليها ، مثيرة ومخيفة بقدر ما هى مقززة ، لأنها غير مألفة منا . كنا غرياء حقاً . وقد قصصنا كل شيء على والدتنا ، فدعت الله أن يحمينا ، ويجنبنا هذه الوقعة مرة أخرى ، لكننا عدنا فوقفناها .. صار التزامح ، كنيرنا ، على قطعة من لحم ومغرفة من هريسة ، شيئاً من طبيعة حياتنا هنا فى هذه القرية الفقيرة ،^(١) . لا يفتنى إدراج هذه المقاطع من الوصف الطويل الذى خصصه الكاتب لذهابه مع أخته إلى « الخيرية » ، نفى صفة التخلف عما تم وصفه ، وإنما يرمى إلى تبليان نمط خارجى مصطبغ بقدر من العدائية المغلقة بالتفهم والإشفاق ، على خلاف تناول واحد من أبناء البيئة التى تضم مثل هذه العادات للعادة نفسها ، كما فى « مفترق المطر » ، التى يتناول فيها مؤلفها انتظار الناس عاماً كاملاً أكل « الهريسة » فى « عيد البريرة » ،^(٢) أو تناول حنا مينا نفسه لعادات الفقراء المسيحيين فى « المستنقع » ، وذلك كله يقودنا إلى تمييز أربعة أنماط للتعامل مع البيئة المحلية ، انطلاقاً من العلاقة بين دواخل البيئات وخارجها :

(أ) التناول الداخلى المتعاطف :

وهو التناول الأكثر شيوعاً فى الرواية العربية ، وفيه يبلغ التصاق الكاتب مع بيئته حدّه الأقصى ، فيأتى التناول على درجة كبيرة من الحميمية والحرارة ، خاصة إذا ترافق ذلك بالنأى الإلزامى عن المكان ، كالهجرة الطويلة أو السجن أو النفى ، فيكون التناول فى هذه الحالة متفجراً بالعواطف والحنين المضمنى الذى وجد تعبيره الأمثل فى الأدب العربى الحديث من خلال الشعر المهجرى « نسيب عريضة بشكل خاص ، بالإضافة إلى بعض قصص جبران خليل جبران التى تناول فيها حكايا من جبال لبنان « كالأرواح المتمردة » .

هناك أعمال للطيب صالح كتبها ، أو ربما فكر فى كتابتها أثناء دراسته الطويلة فى بريطانيا « كبندر شاه » ، « مريود » ، « دومة ود حامد » ، بالإضافة إلى روايته المعروفة « موسم الهجرة إلى

(١) بقايا صور - حنا مينه - دار الآداب - ط (٣) ١٩٨١ - الصفحات - ٢٥٢ - ٢٥٣ - ٢٥٤ - ٢٥٥ .

(٢) مفترق المطر - يوسف أحمد للمحمود - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط (١) ١٩٨٢ - ص ٣١٥ .

الشمال ، التي ضمت كثيراً من العناصر المحلية السودانية ، التي لاقى وجودها وتناولها استحساناً كبيراً لدى النقاد والقراء ، مما يدفعنا إلى الافتراض ، بأن هذا الاستحسان كان في طبيعة دوافعه إلى تعميق اتجاه تناول المحلى في أعماله التالية التي لم تلاق ما لافقة ، موسم الهجرة إلى الشمال ، لعدد من الأسباب التي سيأتى ذكرها لاحقاً .

وهناك أيضاً ما جاء ذكره في ثانيا الجزأين الأول والثاني من خماسية ، مدن الملح ، حول أوضاع الجزيرة العربية قبل اكتشاف النفط ، وقد كتب عبد الرحمن منيف الخماسية وهو خارج المنطقة المعنية بالتناول . وهناك أيضاً ما حاوله سليم بركات وهو خارج سورية من تناول بيئة الجزيرة السورية في عمله ، هاته عاليًا هات النفير إلى آخره ، و ، الجندي الحديدي ، ، وجاء العملان خليطاً من السيرة الذاتية والحكايا والأوضاع المحلية في القامشلي وعامودا وضواحيهما .

والى جانب المحليات التي تناولها أبناؤها وهم بعيدون عنها، هناك روايات تناول فيها كتابها بيئاتهم دون أن يغادروها ، بحيث يتضاءل عنصر الحنين ويحل محله نوع مبهم من الإحساس بجدوى استثمار المادة المحلية وما تضمنه من مادة حكاية خام لم يعالجها أحد من قبل ، والإيمان أيضاً بضرورة ربط منطقتهم بالعالم ، من خلال إيصال الجوانب غير المعروفة من بيئتهم إلى الثقافات الأخرى . وهذا لا يعنى أن تكون عملية الربط هي وحدها المقصودة بتناول المحليات ، فنجد بعض التجارب الروائية التي انطلقت فكرتها الأساسية من رغبة كتابها في تسجيل الملامح الكبرى لمنطقتهم ، سواء كانت معروفة أو غير معروفة ، في المناطق الأخرى ، كالطاحونة السوداء ، لبندر عبد الحميد ، و ، الضباع ، لإبراهيم الخليل ، و ، مفترق المطر ، لأحمد يوسف محمود ، فبندر عبد الحميد ، لم يكتب من الروايات سوى ، الطاحونة السوداء ، على حد علمي ، وجاءت الرواية كأنها أداء لواجب رغب الكاتب طويلاً في أدائه . وعندما لجأ شاعر إلى الجنس الروائي لتسجيل البيئية الأكثر تأثيراً في أعماقه أو التي يراها أكثر انسجاماً مع التشكيل الفني ، كما في حالتى سليم بركات وبندر عبد الحميد . فإن الشاعر - الروائي يصيب غايتين معاً :

الأولى : تسجيل ما يراه مناسباً من إطاره البيئى ، من النواحي الاجتماعية والطبيعية والسياحية والتاريخية .. إلخ .

والثانية : تجريب حظّه في كتابة الرواية ، وحسم شيء من التردد الذى يقوم عادة باتجاه التجريب ، فقلما نجد كاتباً معروفاً في مجال ما ، يكتفى بكتابة الجنس الفنى الذى اشتهر بكتابته ، بل تمتد التجربة إلى المناحي الأخرى ، بغض النظر عن تقويم التجربة ، نجاحاً أو إخفاقاً ، فتأتى الرواية في هذه الحالة تلبية لهاجس التجريب الفنى ، من جانب ، وتدويناً لعدد من الأمور التي

لايستوعبها بكليتها سوى الشكل الروائي من جانب آخر . فالرسامون على سبيل المثال ، يتناولون جوانب كثيرة من محليّاتهم ، ولكنّ اللوحة لا تستطيع موضوعياً أن تقدّم الشمول والتنوع والغزارة التي تقدّمها الرواية ، والأمر نفسه ينطبق على فنون القول الأخرى ، التي يمنعها حجمها المحدود غالباً ، وقضاياها التقنية من قول : كل شيء ، بالكفاءة التي تستطيعها الرواية .

في هذا النمط من التعامل ، تتقلّص مساحة العيوب والعاهات المحليّة ، دون أن ينعدم وجودها كلياً ، كما في : الضباع ، و : مفترق المطر ، و : مالك الحزين ، وحين يتم تناول العيوب ، يتم تناولها بقدر ملحوظ من التفهّم والتعاطف المشوب بالتسويغ ، وتلمّس الأعذار ، والاستفاضة في تقديم الشروح والملابسات الظرفية ، كما في تصوير : ودای العيون ، في الجزء الأول من : مدن الملح ، حيث يلجأ الرجال إلى إطلاق النار احتفاءً بقدم مولود^(١) ، ولاتعدم في هذا النمط أيضاً وجود القسوة والصرامة ، والابتعاد عن المهادنة في تناول ما يراه الكتاب سلباً من ملامح بيئاتهم ، قاصدين من خلال ذلك محاربة ما يرونه ضللاً وتخلّفاً وما شابه ذلك . كما في : نهاية الأمس ، لعبد الحميد بن هدوقة ، التي ينتقد فيها عدداً من علاقات الفلاحين برجال الدين وبقايا الإقطاع^(٢) .

(ب) تناول الخارجى المتعاطف

في هذا الإطار يشمل : الخارجى ، جميع مايقع خارج البيئة المحليّة المعنيّة بالتناول ، حتى لو كان موقع التناول شديد القرب من الموقع الذى يتمّ تناوله كما في : المذنبون ، التي تناولت ملامح من منطقة حوران ، وكتبها فارس زرزور من دمشق القريبة جداً من حوران كما هو معروف . ويشتمل الخارجى أيضاً تلك الرؤيا الموعلة في البعد بمعنييه الجغرافى والثقافى ، وتتمثل بأدب الرحلات بصورة مثالية ، إذ يعتمد الكاتب الغريب الرحالة ، إلى تسجيل انطباعاته عن المناطق التي يزورها ، وخصوصاً عندما يتعلّق الأمر بعادات وظواهر غريبة عن بيئته في المنحيين الطبيعى الجغرافى والاجتماعى .

لم تتناول الرواية العربية المعاصرة المحليّات التي تخرج عن النطاق العربى جغرافياً وثقافياً إلا من خلال المرور العابر والعرضى على بعض ما تنسب الرواية رؤيته لإحدى شخصياتها كما في : قصة حب مجوسية ، وبعض مقاطع : مدن الملح ، و : سباق المسافات الطويلة ، لعبد الرحمن منيف ، التي تناول في الأخيرة ملامح من المحليّات الإيرانية ، وما يمنع التوقف عند هذه الرواية

(١) مدن الملح - التيه - عبد الرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط (١) ١٩٨٤ ص ٢٢ .

(٢) نهاية الأمس - عبد الحميد بن هدوقة - مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله - تونس - ط (٢) ١٩٨٩

تكريسها للقضايا السياسية الكبرى أولاً ، وتناولها لمجتمع قريب من المجتمعات العربية ، جغرافياً من خلال انضواء إيران مع المنطقة العربية تحت إقليم جغرافي ومناخى واحد ، وثقافياً من خلال انضواء الموقعين فى الإطار العريض للإسلام ، والموقف شبه الموحد من الاستعمار الغربى وثقافته ثانياً . وبالمقابل نجد وفرة نسبية للأمثلة التى تناولت بيئات مجاورة داخل النطاق العربى ، كتناول أبناء المدن للأرياف المجاورة ، كما فى « المذنبون » ، و « الحفاة وخفى حنين » ، لفارس زرزور ، و « ملح الأرض » ، لصلاح دهنى ، و « بقايا صور » ، لحنّا مينه ، و « الجبل » ، لفتحى غانم و « زنوج ويدر وفلاحون » ، لغالب هلسا ، على سبيل المثال . وتناول البيئات المدينية من وجهة نظر أبناء الريف ، « كحبيبتي يا حبّ القوت » ، لأحمد داود ، و « دمشق الجميلة » ، لأحمد يوسف داود ، وإلى حدّ ما ، « ألف ليلة وليلتان » ، لهانى الراهب . ويساق فى هذا الإطار تناول أبناء بلد عربى لبعض العناصر المحليّة فى بلدان أخرى ، كما فى « مسك الغزال » ، لحنان الشيخ اللبنانية ، وحديثها عن بلاد الخليج ، حيث يمتزج فى روايتها التعامل المتعاطف مع غير المتعاطف ، كامتزاج حبّ الهيل ورائحة القهوة والقمر الصحراوى الكبير ، بلون النيكوتين الأصفر لأصابع أقدام الرجال الذين يرتدون « الدشداشات » ، ويرمون لـ « سهى » شيئاً تستر به وجهها وشعرها ^(١) .

يندر فى هذا النمط من التعامل أن يتم تناول قضايا جوهرية وعميقة تتبع من صميم البيئة وتسطيع أن تعكس ما يمكن أن يسمى « روح المكان » ، وإنما يتسم التعامل بقدر ملحوظ من السطحيّة والقفز فوق التفاصيل ، والاحتفال أحياناً بالمشاهد البصرية ، كما فى « فساد الأمكنة » ، المفعمة بجماليات المشاهد الرحبة . أو تقديم بعض المقاطع الحوارية باللهجة المحليّة ، كما فى المقاطع التى أجراها عبد الرحمن منيف فى « مدن الملح » ، على ألسنة الشخصيات الشاميّة واللبنانية والمصريّة ^(٢) . أو الاقتصار على إبراز ملمح واحد على حساب الملامح الأخرى ، كما فى « الحفاة وخفى حنين » ، و « المذنبون » ، لفارس زرزور الذى سعى فى العملين اللذين تدور أحداثها فى منطقة حوران ، إلى قصر التعاطف على إظهار مدى مايعانيه أهل المنطقة من فقر وحرمان وتخلف على جميع المستويات بحيث يشكل ذلك ، ربّما فقط من وجهة نظر الكاتب - نوعاً من التحريض على القيام بعمل « سياسى » ثورى ينهى تلك الأوضاع البائسة إلى الأبد . وهذا مايشى بأن الكاتب يحمل روايته رسالة أيديولوجية ما ، معتمداً على تناول الجوانب الأكثر بؤساً وقهراً ، ليس فى الحياة السورية فقط ، وإنما فى الحياة الإنسانية ، وجعل ذلك يجرى فى حوران . وهذا بدوره يجعل التناول محكوماً برؤية أحادية الجانب ، وينفى عنه إمكانية النفاذ إلى صميم الروح المحليّة ، إذ من

(١) مسك الغزال - حنان الشيخ - ص - ٣٠ .

(٢) مدن الملح - عبد الرحمن منيف - والأمثلة تنتشر على كبر من صفحات الأجزاء الخمسة .

غير الممكن ، على سبيل المثال ، أن تكون الحياة في حوران مجرد نواح وعويل وعاهات خلقية وجسدية ونفسية لاحصر لها ، كالعرج والعمى والبله الخلقى ، والتخلف العقلى ، والجانب الوحيد الذى تركه الكاتب يعيش فى البحبوحة والضوء ، هو ذلك الوحش الغريب ، الإقطاعى ، المستأثر بكل شىء ، والقادم من خارج المكان^(١) .

والى جانب ذلك .. ينهض نوع من التعاطف النابع من الإدهاش الذى تقدّمه بعض البيئات ذات الخصوصية الجغرافية ، والبشرية ، كالصحراء المصرية فى ، فساد الأمكنة ، التى تقدّم فيها الكاتب اندهاشه بواسطة عيني نيكولا ، الروسى الغريب عن المكان غربة مطلقة ، إمعاناً فى رفع مستوى الإدهاش ، وجعله فى مستوى خاص رفيع من الصدم الذى ينتهى آخر المطاف إلى جعل نيكولا أسير الصحراء - المكان إلى آخر حياته . واستقدام عيون الغرباء لرؤية ، المكان المحلى ، والحكم عليه ، حالة تشمل عدداً من الروايات التى تتناول شئوناً محلية ، كلياً أو جزئياً ، فبعد الرحمن منيف يجرى كثيراً من الأحكام والأوصاف والتعليقات على السنة شخصيات غريبة ، أمريكية وإنكليزية ، فى ، مدن الملح ، ويدور كل شىء فى ، سياق المسافات الطويلة ، من خلال عيني الإنكليز ، ماكدونالد ، . وفى ، برارى الحمى ، نجد مجموعة من الخبراء الإيطاليين المندهمشين بالجماليات الآسرة للصحراء ، ولكنهم يتحولون بعد مسافة فى العناء إلى صرعى رغبتهم الجنونية بمضاجعة إناث الحيوانات^(٢) ، وحتى ، الطاحونة السوداء ، هذه الرواية الصغيرة تقدّم رؤية عابرة للقريّة من خلال عيني سائح أجنبي يعبر قريبا بالقطار ، ولم يكف نفسه حتى عناء التطلع بالمنظار ، أو محاولة التقاط صورة عابرة على غرار ما يفعله السائحون^(٣) .

إن استقدام الغرباء بهذه الطريقة يحقق للكاتب غايتين :

الأولى : تأكيد خصوصية البيئة وفرادتها وانعزالها عن العالم .

والثانية : محاولة رصد موقف العالم المتحضّر من هذه البيئات الغارقة فى سباتها وانعزالها . وكأنّ ذلك اعتراف صريح بمشروعية الأحكام الدامغة التى يطلقها علينا الأوروبيون . واعتراف ثانٍ بمصداقيتها ، واعتراف ثالث بأنّ العالم يتمركز فى الغرب ، فقط فى الغرب ، وحين تستطيع البيئة انتزاع استحسان أحد الغربيين لشأن ما ، فذلك يأتى بمثابة اعتراف مضمّر من جانب الكاتب ، بدونيتنا تجاه الغرب وسعيها الدائب إلى التقلّمذ على يديه ، وحين نفلح بنيل إعجابه ، حتى بما لا يستحقّ الإعجاب ، فعلينا أن نبتهج ونشعر بالفخر والامتنان .

(١) المذنبون - فارس زوزور - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط (١) ١٩٧٤ - ص ١٣ وما بعدها .

(٢) برارى الحمى - إبراهيم نصر الله - ص ١٠٤ .

(٣) الطاحونة السوداء - بندر عبد الحميد - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط (١) ١٩٨٤ - ص ٩ .

وفى جميع الأحوال ... لا يرقى التعامل الخارجى منع المحليات إلى مستويات التعامل الداخلى من زاوية القدرة على التفهم العميق ، والاستجابة العاطفية لخصائص المكان ، وإشاعة النكهة الخاصة التى تتمتع بها بعض البيئات ، فالريف المصرى فى أعمال عبد الحكيم قاسم ، الأخت لأب ، و ، المهدي ، يختلف جذرياً عنه فى ، الجبل ، لفتحى غانم ابن القارة ، الذى يتحدث عن بعض الشئون الريفية فى هذه الرواية وكأنه قادم من كوكب آخر . والبادية السورية القريبة من مدينة الرقة فى ، البحث عن سماوات جديدة ، لياسين عبد اللطيف ، و ، الضباع ، لإبراهيم خليل تختلف جذرياً عنها فى الأعمال التى لم تستطع أعماله أن تخفى استعلاء كتابها واستهجان ما يعيشه أنصاف البدو ، الشوايا ، فى المنطقة رغم التعاطف الظاهرى الذى تبديه هذه الأعمال .

(ج) التناول الداخلى غير المتعاطف

هذا النمط من التعامل يمكن رده إلى الشعور بالدونية الشاملة تجاه ، الآخرين المتقدمين ، مما يدفع الكاتب الذى يرى نفسه ، متقدماً ، - ربما لمجرد أنه كاتب - إلى تقديم الجوانب الأكثر قتامة من بيئته . فيأتى التقديم بمثابة إعلان براءة مما أحاطه به القدر ، ومقدمة لبدء منها ليقبله الآخرون المتقدمون . وربما كان الكتاب المغاربة الذين يكتبون بالفرنسية المثال الأبرز لهذا النمط من التعامل .

لا يجوز حصر هذا النمط بالشعور بالدونية ، بل يمكن أن يرتد أيضاً إلى موقف نقيض من الناحية السياسية ، حيث يحمل بعض الكتاب أبناء المناطق المتخلفة قدراً كبيراً من أسباب التخلف لأبناء المنطقة نفسها ، وينوطون بهم بالتالى مسئولية الهدم والتدمير لجملة المنظومات المعرفية والقيمية والعلائقية القائمة فى المنطقة ، بوصف الهدم مقدمة لبدء منها لأية عملية بناء ، فينطلق العدوانى ، غير المتعاطف ، لابن المنطقة مع منطقته من شعور عال بالمسؤولية وضرورة المشاركة الفعلية فى عملية التطوير التى تبدأ بهدم ما هو قائم . ويحدث فى أعمال فنية كثيرة أن يحتل الهدم جل المساحة التى تشملها رؤيا الكاتب ، وينحسر فى معظم الأحيان هدف البناء ، أو الإشارة إلى ضرورته ، إلى ما يمكن استخلاصه من خلال التفاعل أو الاستغراق المتبادل بين القارئ والكاتب فى مواكبة السيرورة القاسية للسيئات المولودة سيئات سابقة ، والتى تولد بدورها سيئات لاحقة ، وهلم جراً ، فيتحصّل - على سبيل الاحتمال والتغليب ، وليس على سبيل الحتمية - فى ذهن المتلقى شعور بالسخط على ما طلع عليه من أمور سيئة تستحق البتر ، وخاصة أن الذى يدعو لبترها ، واحد من أبنائها أو من ضحاياها الذين يعرفون مواطن الداء وبواطنه بدقة لا يستطيعها الآخرون .

وفى هذا الإطار تندرج أعمال روائية كثيرة ، يضيق بيها استغراقها فى « المحلية » ، رغم لجوئها المتكرر إلى تغميس نفسها ببعض النكهات ذات الطابع المحلى ، كبعض التعابير الشائعة التى لجأ إليها حنا مينه فى « الثلج يأتى من النافذة » ، حلال على بيضك .. سد ، بوزك .. إلخ ،^(١) . بقصد الإيحاء بقوة الواقع ومصادقته ، أو بعض الوقائع التى انتقاها عبد الله سعيد فى « اختبار الحواس » ، وتساقطت إليه على شكل إشاعات أو مبالغات فضائحية ، بنى عليها رؤية شائنة وشديدة القتامة لمنطقته وللعالم ، كاعتصاب العم « موريس » ، لابنة أخيه وإجهاضها بطريقة وحشية بدائية^(٢) ، ومع الإشارة إلى أن هاتين الروايتين تلتزمان سيرورات تخرج عن النطاق المحلى .

ويبرز هذا النمط من التعامل أيضاً من خلال ما تتركه الظروف الطارئة من تأثيرات لاحصر لها على سلوك أبناء منطقة ما ، كالحرب الأهلية اللبنانية فى « الأوباش » ، لأحمد يوسف داود ، وحرب عام ثلاثة وسبعين وتسعمئة وألف بين مصر وإسرائيل فى « الحرب فى بر مصر » ، ليوسف القعيد ، وما أدى إليه ذلك من محاولات فظيعة مارسها المتنفذون « الاقتصاديون » ، والرسميون ، لاستثمار الحدث الطارئ إلى أقصى درجات الاستثمار ، مهما كان الثمن .

فى الأعماق الروائية التى يشيع فيها التناول الداخلى غير المتعاطف ، تضيق مساحة الفرح ، وتضيق أيضاً - وتنعدم غالباً - فسح الأمل كما فى « الضلع » ، للميلودى شغموم ، ورغم الطرافة الراشحة من سلوك بعض النماذج الإنسانية التى يضمها المركز المحلى ، كدلول وصوف وأبو مهران وزمهير ، فى « الأوباش » ، فإن الإطار العام يظل غارقاً بقتامته الشاملة التى تتبع من سلوك البشر ، وأفعالهم وطبائعهم ، وطبيعة العلاقات الكريهة التى تحكم علاقاتهم فيما بينهم ، ومع الآخرين ، على المستويين الاقتصادى والاجتماعى كما فى « الأوباش » ، و « الحرب فى بر مصر » ، و « الطاحونة السوداء » ، وكذلك على المستوى التاريخى الذى يترك للأجيال الحالية ، جميع الأمراض والآفات التى بذرتها وزرعتها علاقات الأجيال السابقة فيما بينها كما فى « الحرب فى بر مصر » ، و « الأخت لأب » ، وأيضاً على مستوى ماتم اكتسابه من علاقات جديدة متسمة بالعصرية وتدور فى عجلة الاستغلال والنهب على المستوى العالمى ، واستيراد أنماط العيش الاستهلاكية وقشور التحضر ، وانعكاس ذلك كله فى أساليب قبيحة للنهب والاختلاس والرشاوى كما فى « حارة البدو » . لإبراهيم الخليل ، ويندر فى هذا النمط من التعامل ردّ السوء العام إلى أسباب طبيعية وجغرافية ، على غرار الشكوى التى يطلقها « العوض » ، من قريبته التى خلقه الله فيها ، وخلقها فى ذلك الموقع من السودان فى « جزيرة العوض »^(٣) .

(١) الثلج يأتى من النافذة - حنا مينه . بيروت - دار الآداب - ط (٤) ١٩٨٢ - ص ٨٤ .

(٢) اختبار الحواس - عبد الله سعيد - دار رياض الرئيس للكاتب والنشر - لندن - قبرص - ط (١) ١٩٩٢ - ص ١٧١ .

(٣) جزيرة العوض - عمر الحديدى - الدار السودانية للكتب - ط (١) - الخرطوم - بدون تاريخ - ص ١٩ .

(د) التناول الخارجى غير المتعاطف

ينبع هذا التعامل غالباً من موقف استعلاى يلتزمه بعض المنتمين إلى مواقع متقدمة حضارياً ، إزاء المناطق الأقل تقدماً . والأكثر شيوعاً فى هذا الاتجاه ، تناول أبناء المدن للآرياف ومشاكلها ، منطلقين من شعور بالتفوق الذى لا يقبل الدحض والنقاش ، حتى لو كانوا فى وضع معاشى أسوأ من ذلك الذى يعيشه أبناء الآرياف كما فى هذا الاعتراف الذى يسوقه حنا مينه فى «بقايا صور» : «اصطحبتنى أمى فى هذه الزيارة ، غسلت وجهى ، وألبستنى ثوباً خاطئه بالإبرة و صندلاً ، بالياً ، هرّ من رجلي فى الطريق ، فحملته وحملتنى ، بعضاً منها ، وقبل أن نصل أنزلتنى وركزته فى قدمى ، وقالت إن على أن أنتعله مهما يكن لأنه من غير اللائق أن أكون حافياً ، ليس باعتبارى ابناً فقط ، بل لأننا من المدن أيضاً ، وأولاد المدن غير أولاد القرى»^(١) . والإشارة واجبة إلى أن القصد من تسجيل هذا الذى سمّيته اعترافاً لا يعنى حكم قيمة من الناحيتين الأخلاقية أو الفنية ، على الموقف الذى فرض على الصبى أن يعيشه ، فهو لم يكن مسئولاً عن وجود الاستعلاء وتناميّه لديه وإذا كان لابدّ من توجيه لوم أو مسئولية أخلاقية بهذا الشأن ، فاللوم عندئذ ينحصر فى أن يتابع الكاتب شعوره بالاستعلاء والإيمان باختلافه منذ الصغر بعد أن صار فى الموقع الذى يزعمه من الوعى والإيمان بالمساواة والعدالة الاجتماعية .

وهناك أيضاً ما يتناوله بعض الكتاب المنتمين إلى بلدان أخرى ، ويتناولون فى أعمالهم ما يرونه فى البلدان الأقل تقدماً ، إثر زيارتها بقصد العمل أو السياحة ، فىكون ذلك سبباً للحديث عن قضاياها وشئونها المحلية ، كبرارى الحمى ، التى يحكى فيها مؤلفها الأردنى عمّاً شاهده من منطقة عسير فى الجزيرة العربية ، أو «نجران تحت الصفر» للفلسطينى يحيى يخلف الذى يحكى فى روايته هذه عن مجمل الأوضاع الاجتماعية القائمة فى المنطقة المتاخمة لليمن من الأراضى الواقعة تحت سيطرة الحكومة السعودية ، أو «مسك الغزال» لمؤلفتها اللبنانية حنان الشيخ التى تتحدث عمّاً تجده غريباً وغير مألوف فى إحدى دول الخليج ، ذات الثروة الهائلة والسكان القليلين^(٢) . وخصوصاً ما تعلق بطبيعة المجتمع الذكورى الخالص الذى يضع رجلاً فى وحل الحضارة التى أفرزها تدفق النفط وتدخل الغرب وبراعته فى «تحويل السائل الأسود إلى حنفيات من ذهب داخل الحمامات والمطابخ»^(٣) . ورجلاً أخرى فى مطلقة الدونية الحضارية والتخلف .

(١) بقايا صور - حنا مينه - ص ١٧٥ .

(٢) مسك الغزال - حنان الشيخ - ص ١١ .

(٣) مسك الغزال - ص ٣٠ .

والى جانب ذلك ، تمتد الرؤيا الخارجية للكتاب العرب إلى دول غير عربية ، كما فى ، سباق المسافات الطويلة ، لعبد الرحمن منيف الذى يحكى فيها عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية الإيرانية فى فترة الخمسينيات ، وإمعاناً فى التزام تناول الخارجى ، البعيد عن الانغماس فى قضايا المجتمع وشئونه الداخلية ، يجرى تناول من خلال شخصية إنكليزية قادمة إلى الشرق لتسبق الآخرين إلى إجراء تغيير سياسى حاسم لصالح بريطانيا ، وهذا ما ساعد الرواية على النقل الدقيق لأحد أشكال الرؤى المعتمد فى الغرب ، الأرقى ، للتعامل مع الشرق ، المتخلف ، على المستويين الرسمى والشعبى ، وساعد الرواى على الزعم بأن ما يتم توجيهه من انتقادات ، ودمغ شامل بالدونية ، يأتى بوصفه نقلاً أميناً لموقف الغرب وليس لموقف المؤلف الذى يبدو مفترقاً عن رؤية بطله فى نهاية الرواية التى يختتمها بتصوير موقف إنسانى متسامح يلتزمه الشرقيون ، العدوانيون المتخلفون ، من وجهة نظر الإنكليزي ، تجاه مجموعة من الغربيين غير البريطانيين والأمريكان ، عشرة بلغار ، ويونانيين وعالم نرويجي ،^(١) . بينما كانت الرواية فى غالبية فصولها تعكس الرؤية الاستعمارية المتعطرسة ، والاحتقار الشديد الذى يكنه الغربيون لكل ما هو شرقى ابتداء من بيروت واللبنانيين الذين يراهم ماكدونالد ، ثرثارين ويحبون التحرش بالأجانب لإظهار معرفتهم باللغات الأجنبية^(٢) . وانتهاء بالإيرانيين الذين ألصق بهم كل ما يمكن إلصاقه بالشرق من تخلف ودونية ، لم ينجح منها حتى الأصدقاء المخلصون لبريطانيا ، والذين ينتمون اقتصادياً وتعليمياً إلى طليعة المجتمع الإيراني كصورة ، عباس ، الوزير السابق ، وماتتركه من شعور دائم بالتقزز فى نفس ماكدونالد ، رغم اعترافه بأنه مثلاً كان ينظر إليه بإمعان ، دلالة الاهتمام والتفكير ، أما حين يضحك لبعض الأمور فكنت أجامله ، وأفعل مثله كما تفعل القروء ،^(٣) ، ولم تنج من الاحتقار أيضاً حتى النساء اللواتى طلب إليه رؤساؤه فى لندن أن يقيم معهن علاقات جنسية ، ولكنه يراهن ، مستودعاً لجميع الأمراض ،^(٤) .

يكون هذا النمط غالباً محكوماً بنوع من الرواية المسبقة للمنطقة المعنية بالتناول . فماكدونالد فى ، سباق المسافات الطويلة ، على سبيل المثال يشتم الشرق ، ويطلق حكمه عليه قبل أن يغادر لندن^(٥) . والمدرسون الذين يقصدون العربية السعودية للتدريس ، يسبق سفرهم إلى هناك أقاويل

(١) سباق المسافات الطويلة - عبد الرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ط (١) ١٩٨٢ - ص ٢٤٢ .

(٢) نفسه - ص ٣٠ .

(٣) سباق المسافات الطويلة ص ٣٣٠ .

(٤) نفسه - ص ٧٠ .

(٥) نفسه - ص ١١ .

• وحكايا لا حصر لها عن قسوة المناخ والعزلة الفظيعة التي تضرب حول القادمين العرب ، ويتضح ذلك بجلاء في « برارى الحمى » و « نجران تحت الصفر » اللتين تتمركز الروايات والرؤى فيهما بعيون المدرسين القادمين من بلاد الشام للعمل في السعودية ، حيث يتحول كل ما يراه المدرس في « برارى الحمى » إلى كابوس متصل لا خلاص منه إلا بالموت أو الهرب الذي بدا مستحيلاً في جميع صفحات الرواية . ويحاول يحيى يخلف في « نجران تحت الصفر » أن يربط تخلف المنطقة بإطار سياسى شامل يبدأ من النظام هناك وينتهى بالتناقض الذى كان قائماً على المستوى العالمى فى السبعينيات .

وهذا النمط أيضاً محكوم عموماً برفض الآخر والانغلاق دونه ، من خلال عجز الكاتب عن تجاوز ما يراه على السطح ، وعجزه عن النفاذ إلى البواطن العميقة ، وتذوق النكهة الفعلية للروح المحلية وعكسها وإشاعتها فى الرواية ، فتوفيق الحكيم فى « يوميات نائب فى الأرياف » لم يرسوى التخلف والقذارة الشاملة لدى الفلاحين ، بينما يستطيع يوسف القعيد ، فى « الحرب فى بر مصر » أن يتفهم موقف « الخفير » البائس ويدخل إلى أدق تفاصيل حياته ، مبيناً للقارئ كيف اضطر إلى الموافقة على أن يذهب ولده الوحيد « مصرى إلى الحرب والموت ، بدلاً من ابن العمدة ^(١) . وربما لو تم تناول هذا الموقف من وجهة نظر خارجية لتحول الخفير إلى شخص شديد القبح يبيع ضميره ويخون ابنه وقلدة كبده الوحيد ، مقابل حفنة صغيرة من المال ووعد غائم برضى العمدة .

ما تم ذكره لايبنى أن الرؤية الخارجية عاجزة بالضرورة عن النفاذ إلى الروح المحلية ونكهتها الخفية التى لا يستطيع تذوقها أحد ، أكثر من أبنائها المنتمين إليها بالولادة والولاء العاطفى الذى يجاوز إطار الجنسية والمشاعر القومية ، كالعلاقة بين أبناء المهجر والمناطق التى هاجروا منها ، وفقدوا صلتهم السياسية والحقوقية بها ، منذ أن استقروا فى بلدان الاغتراب . ونحن لانعدم وجود روائيين يدهشون أبناء المناطق الأخرى التى يذكرونها فى أعمالهم ، بقدرتهم على تناول قضايا وتفاصيل تغيب أحياناً عن ذهن أبناء المنطقة ، كما فى « الأشجار واغتيال مرزوق » التى يظن أبناء مناطق كثيرة فى سورية مثلاً أن الكاتب يعنى فى روايته منطقته فقط ، كالتسمية ومناطق من ريف دمشق على سبيل المثال . مع ملاحظة أن سعى الكاتب فى هذه الرواية ، إلى التعميم والتنميط ، ومحاولة اشتغال المساحة الأوسع من قضايا الوطن العربى الكبير ، لم تحل دون بروز شئون محلية ، سورية وغير سورية ، فى روايته هذه رغم انتمائه بالجنسية والمولد إلى خارج المحليات التى يتناولها . ولكن وجود هذا التناول الخارجى القادر على النفاذ إلى الأعماق ، يظل فى

(١) الحرب فى بر مصر - يوسف القعيد - دار القاهرة للنشر والتوزيع - القاهرة ط (٣) ١٩٥٨ - من ص ٥١ - إلى ٧٥ .

الرواية العربية المعاصرة على سبيل الاستثناء ، والشائع هو البقاء على السطوح ، سواء كان التعامل الخارجى متعاطفاً أم غير متعاطف .

رابعاً : المحلية بين العالمية وامتلاك خصوصية الهوية

لا تعنى العالمية فى هذا الإطار نقيضاً للمحلية ، ولا تحيزاً درجياً لها ، إنها تعنى أن تنتقل أعمال كاتب ما ، إلى اللغات الأخرى والثقافات الأخرى ، وتحظى بتقدير مواز لما حظيت به فى المنطقة التى خرجت منها . ويندر عموماً أن يصل كاتب إلى الشهرة ، خارج حدوده الثقافية والإقليمية ، ما لم يحظ بهذه الشهرة فى بلده أولاً ، ويتخذ الانطلاق من التربة المحلية ، أحياناً شكل الضرورة والحكم الأخلاقى ، أو الوصفة الجاهزة ، بحيث يترتب على أى عمل مروره فى القنوات المحلية أولاً ثم ينطلق إلى حيث يشاء ، انسجاماً مع الفكرة الزاهية إلى أن ، كل عمل لا ينبت من تربة المحلية يذوب سريعاً ويسقط ،^(١) . فليس المهم حسب هذه الفكرة طبيعة العمل وتكوينه الداخلى ، بل خضوعه المسبق إلى ضرورة الارتباط بجوانب مختلفة من محليته ، التى يرتدى الاتصاف بها لبوساً أخلاقياً وحكماً مسبقاً من خارج العمل كما سبقت الإشارة .

ومما يمكن الذهاب إليه بقدر من الثقة ، أن بلوغ العالمية ، بكل معانيها طموح يداعب خيال كل كاتب ، وكل كاتب يفتش بالتالى عن الطرق الكفيلة بإيصاله إلى هدفه ، ومن الطبيعى أن تنطلق الخطوات الأولى من الموقع الذى نشأ فيه الكاتب ، ليس لأن ، كل عمل لا ينبت من تربته المحلية ، محكوم عليه بالسقوط المسبق وليس لأن الاعتراف المحلى البدئى على مستوى المنطقة أو الدولة ، مقدمة لا بد منها للخروج إلى الدائرة الأوسع كالوطن العربى ، فالدائرة الأكثر اتساعاً ، العالم ، أو ما هو مطروح حالياً بوصفه مكافئاً للعالم أى الثقافة الأوربية - الأمريكية ، بل لأن السير الطبيعى بكل معانيه يقضى هذا التدرج من الضيق إلى الأوسع ، مع الإشارة إلى وجود كتّاب كثيرين حققوا وجودهم الثقافى خارج بيئاتهم الضيقة المحدودة ، كمعظم أدباء المهجر ، والسياب وأدونيس اللذين تم احتضانهما فى بيئتهما لاحقاً ، بعد أن حققا وجودهما ومجدهما الأدبى ، خارج المنطقتين اللتين احتضنتا الولادة والنشأة الأولى .

والاعتراف المحلى أو العالمى لا يجوز إغماض العين عنه بوصفه واحداً من معايير القيمة بمعناها الأشمل ، ولكن وقوعه عموماً خارج العمل الفنى يجعله أقل تدخلاً فى تكوينه الداخلى ، وهذا يدفعنا إلى تنحية فكرة الاعتراف الخارجى بالقيمة الفنية للعمل ، أو الأهمية الممنوحة للكاتب ،

(١) دراسات فى الأدب والفن ، للناقد دوبرولوف وتشيرنشيفسكى . ت . محمد عبد النجارى - دار الحصاد دمشق - ط١

بلا تاريخ . من مقدمة المراجع د . نوفل نيوف .

من هذا الطرف أو ذاك ، عن التدخل في تقدير القيمة الفعلية للعمل الفني من جانب ، وتنحيها عما يشكل تلك التواشجات التي لاحصر لها بين المحليات والقضايا الكبرى التي تهتم الإنسان أينما كان ، من جانب آخر .

يتضمن ، جدل العام والخاص ، مساحة كبيرة من العلاقة التي يمكن رصدها بين الشئون المحلية الضيقة المعالجة في الرواية ، والشئون الإنسانية العامة ، فالعام لا يستطيع اشتغال كل ما يطرحه الخاص - المحلي بالضرورة ، وكذلك يسعى الخاص - المحلي إلى التغلّت من قيود ما تشتمله الأنساق الكبرى المعروفة سابقاً في مجاله ، أما بقصد السعي إلى التمييز وامتلاك خصوصية الهوية ، وإما انسجاماً مع الطبيعة الداخلية للعمل الفني النازع دائماً إلى الانطلاق من ذاته لتجنب التكرار وتجنب ما طرقه الآخرون قبله . وما يرجح الذهاب إلى الاعتقاد بتغلّت المحليات الروائية العربية من الاستغراق الكامل في الصياغة النظرية لجملة العلائق بين الخاص والعام ، هو الواقع الفعلي لهذه المحليات ، وتشظيها في عدد من الاتجاهات التي تنفي عنها إمكانية تشكيل النسق الذي يقع في طبيعة ما يبحث عنه ويسعى إليه النقد ، فالبحث عن التراتيبية والنسقية يشكل جاذبية خاصة ، يقع النقد المستعجل غالباً فريسة في مصيدتها ، وخصوصاً عندما يتعلق الأمر بإمكانية وضع النتائج في خانات أو جداول ، متناسقة مع الفكرة المسبقة - الإيديولوجية معظم الأحيان - التي ينطلق منها هذا الاتجاه في النقد ، ولا يعني هذا تبرئة عملي من وسمه بما سبق ، وخاصة فيما يتعلق بالسعي الظاهري إلى إدخال الروايات تحت ما يمكن أن يحتويها من أنساق .

استطاعت الرواية بوصفها جنساً أدبياً أن تحلّ المفارقة الظاهرية الناجمة عن مراوحة بعض أنماطها بين الطموح إلى العالمية والحفاظ على امتلاك خصوصية الهوية ، الجنس البشري يعيش قضايا الوجودية الكبرى بطرائق متشابهة في كل زمان ومكان ، مهما تنوّعت التفاصيل ، ومهما بولغ في إبراز مفارقاتها وتناقضاتها سعياً وراء التفوّق وتحقيق الامتيازات عرقياً أو طبقياً أو قومياً ، وفردياً أو جمعياً ، وربما كان تبني المجد الخاص بالرواية متجلياً عبر تاريخها الخاص ، في قدرتها ، ليس فقط على حلّ المفارقة الظاهرية المشار إليها في مطلع الفقرة وإنما أيضاً على طاقاتها الاستيعابية الهائلة لذلك الحشد الهائل من التفاصيل والخصوصيات الصغيرة الفردية والمجتمعية التي تعيشها البشرية ، في توزّعها على مساحات هائلة من الجغرافية والتاريخ ، ممّا أدى في نهاية المطاف إلى استحواذ الرواية على أعداد متزايدة من القراء في كافة أنحاء العالم أولاً ، وإلى عدّها واحداً من أهم مصادر التاريخ الفني والاجتماعي والقيمي للمناطق والأزمنة التي تعرضها على صفحاتها ، ثانياً . فالطريقة المثلى للتعرف إلى شعب من الشعوب هي قراءة أدبه عموماً وروايته خصوصاً ، فقد تحقّق قدر من اطلاع القارئ العربي على أوضاع أمريكا اللاتينية من خلال روايات ماركيز ، أكثر ممّا تحقّق عن طريق المعلومات التي تقدّمها كتب الجغرافية ، أو الأفلام الوثائقية والتسجيلية التي يمكن أن تتصدى لمثل هذه المهام .

لابدّ من التنبّه في هذا الإطار إلى أن قراءة الرواية التي تتحدّث عن شئون محلية في هذا البلد أو ذاك ، لا تتم انطلاقاً من الفضول المعرفي الذي لا نعدم وجوده بنسب متفاوتة بوصفه دافعاً للقراءة بشكل عام ، ورغم أن هذه القراءة تلبّي جزءاً كبيراً من الحاجة إلى المعرفة ، فإن مقداراً ملحوظاً من الشدّ الجمالي والجاذبية الخاصة يتحقّق عبر تلك التقاطعات الكثيرة بين الشئون المحلية في بلد بعيد - أمريكي جنوبي مثلاً - وشؤنا المحلية الضيقة التي نظنّ أن وجودها وقف علينا دون شعوب العالم جميعاً .

عندما نقرأ ذواتنا وأدقّ خصوصياتنا حيّة على صفحات الروايات المكتوبة بأقلام كتابنا ، فإن ذلك قد يثير استحساننا ، وقد يثير أيضاً نوعاً من الامتناع أو الاستنكار ، بوصف ذلك نوعاً من التعريض أو نشر الغسيل الوسخ أمام الآخرين بحسب التعبير الشائع . ولكن عندما نجد الخصوصيات نفسها ، أو خصوصيات مماثلة لها ، منسوبة لبيئات أخرى ، ومكتوبة بأقلام كتاب آخرين ، فإن ذلك يعطى خصوصياتنا المحلية التي قد يحرّجنا تناولها بعداً جديداً ، عالمياً بأكثر من معنى ، ويعطينا في الوقت نفسه نوعاً من متعة الاكتشاف ، ومتعة التفرّج على أنفسنا بواسطة مرايا بعيدة ، لا نتوقع منها أن تعكس صورتنا .

ومن خلال التواصل العميق بين قضايا البيئات المتباعدة جغرافياً وثقافياً ، يتحقّق جانب كبير من عالميّة القضايا المحلية ، وجانب آخر يتحقّق من خلال إمكانية التفرّج على الخصوصيات والعجائب التي ينفرد بامتلاكها الآخرون ، كمهرجان صيد الحشرات المضيئة الذي يمتدّ وصفه على عدد كبير من صفحات « البحيرة »^(١) . للكاتب الياباني ياسوناري كاواباتا Y. Kawabata ، فمثلاً ينجذب القارئ إلى رؤية نفسه في سلوك الآخرين البعيدين ، فإنه ينجذب بقوة مماثلة إلى الإطلاع على ماهو خاصّ ، أو شديد الخصوصية ، في العوالم البعيدة ، كذلك العوالم النائية الغامضة التي زحم بها هرمان ملفل Herman Melville روايته « موبى ديك » ، و « الجزر الوحشية » .

لا ينبغي الذهاب إلى أن الرواية العربية التي تناولت شؤوناً محلية ، كانت تقصد من ذلك مجرد بلوغ الصفات العالمية ، فهناك أسباب أخرى سبق استعراض معظمها في مطلع الفصل ، ولكن لابدّ من الإشارة إلى سبب رئيس ينهض في هذا الإطار ، وكأنّه نقيض للعالمية ، وهو السعي إلى طرح الهوية الخاصة ، وتكريسها بخصوصيتها ، فما سعت إليه الرواية العربية في إطار هاجس التأصيل وإثبات الموجدية ، هو قطع الشائج مع الرواية الغربية التي تمّ احتذاؤها في البدايات شكلاً ومحتوى ، ولكي تكون الرواية العربية رواية عربية خالصة ، عليها أن تتناول شؤوناً عربية

(١) البحيرة - ياسوناري كاواباتا Y. Kawabata - ت - عبد الرازق جعفر - دار التنوير ودار المثلث - بيروت -

وسبب افتراق الفن عن الطروحات السياسية ، برز الاهتمام بالتفاصيل والشئون المحلية الخاصة ، ليس في إطار الدولة فقط ، وإنما أيضاً في إطار البيئات الأضيق التي تضمها الدول العربية ، وسواء ساهم ذلك في تحقيق مفهوم الهوية الخاصة ، أم لم يسهم ، فإنَّ التوجّه إلى الآخرين – الغربيين في مثالنا هذا – بالبضاعة التي لديهم ، يشبه « حمل التمر إلى هجر ، أو « بيع الثلج إلى الأسكيمو ، كما يقال . ولذلك كان الأنسب والأجدي أن يتمَّ التوجّه إلى الآخرين بالمادّة المحلية التي لا يعرفونها ، أو على الأقل بالمادة التي لا تنتشر لديهم بالوفرة التي تجعل وجودها أمراً معتاداً ، فالمادّة الفنيّة النادرة ، كالبضاعة النادرة ، مجرد ندرتها كافٍ لجعلها شيئاً ثميناً ، أو شيئاً ذا قيمة اعتبارية في الحد الأدنى .

لا شكّ في أن نقل كلّ ما يمكن حشره في الخانة المحلية ، أمر لا يعنى الفن ، بالإضافة إلى أن ذلك شبه مستحيل من الناحية العملية ، ولذلك لابد من الانتقاء . وفي عملية الانتقاء يتحصل « أو يبرز ، جانب أساسي مما يسمّى « الذكاء الفنّي للكاتب . لقد استطاع الطيب صالح إدهاش قرائه على اختلاف جنسيّاتهم بما اختاره من ملامح الحياة في القرى السودانية النائية في « موسم الهجرة إلى الشمال » على مستوى الشخصيات « كبنت محبوب ، وود الرّيس ... » وعلى مستوى السلوكيات العامّة والعادات والأحداث ذات الطابع الغريب . وبالمقابل ، فإن أعماله الأخرى التي كرّسها للقضايا المحلية لم تلقَ ما لاقته « موسم الهجرة إلى الشمال » ، حتى فيما يتعلّق بالمادّة المحلية التي بدا شغوفاً بها ، وبدا أنّه ملأ بها أعماله الأخرى « بندر شاه ، ومريود ، دون إخضاعها إلى ما يفترض أن تخضع له من عمليّات الغريزة والاصطفاء ، وإعادة الإنتاج وما إلى ذلك مما هو ضروري لتصبح المادّة المقطّعة من الواقع مادّة فنيّة ، والأمر نفسه ، يساق بشأن « مفترق المطر ، التي أراد فيها كاتبها قول كلّ شيء يتعلّق بالحياة في قريته ومحيطها القريب من الدريكيش في الجبال الساحلية السورية فقد غرقت الرواية في سيل هائل من التفاصيل ذات الطابع التعليمي المرهق معظم الأحيان ، وهذا ما ابتعد بالرواية عن عالمها المفترض الذي ينشد فيه القارئ مقادير مختلفة من المتعة والجذب الجمالي أثناء التعامل مع سيرورتها المختلفة ، وخصوصاً مع السيرورة الخاصّة بالمادّة المحلية بوصفها المحور الذي تركزت حوله بقية السيرورات .

يصعب تبين المواقع التي ساقّت فيها المادّة المحلية مؤلّفها إلى النجاح أو الفشل ، بسبب النسبيّة الفضفاضة التي يتمتع بها مفهوم « النجاح والفشل » ، ويصعب أيضاً تبين الحدود التي يُفترض أن يقف عندها الإسفاف في تناول المحليّات . لقد حققت « زنوج وبدر وفلاحون » لغالب هلسا جانباً ليس ضئيلاً من فنّيّتها من خلال ماوشى به العنوان ، فربما كانت بداية البادية الممتدة شرقاً خطّ المدن الرئيسيّة في الأردن « إريد وعجلوان وعمان والكرك .. » هي المكان الوحيد في

الوطن العربي الذي يمارس فيه البدو الزراعة ، اعتماداً على استئجار الفلاحين الفقراء القادمين من مناطق بعيدة ، بالإضافة إلى الاستخدام ذى الصفة الاستعبادية الخالصة للزنج^(١) . وبالمقابل فإن « الجنخانة » لعمر محمود عباس من السودان ، الذي حاول تأطير سيرورة الرواية ذات الطابع السياسى بالنكهة السودانية الخاصة ، لم يستطع أن يعطى مقاطعها الخاصة بالمحليات السودانية أية جاذبية جمالية ، وإنما أغرقها بنوع من النذب المنبعث من الاستغراق فى تناول البؤس الذى تغرق فيه البيئات الشعبية السودانية التى يتعرض أبنائها إلى كافة صنوف العنف السياسى كالاغتقادات العرقية ، وإخفائهم إلى الأبد فى سجون ، ينسى أصحاب الأمر والنهى مواقع بعضها داخل خريطة السودان بسبب كثرتها وابتعادها الهائل داخل الصحراء السودانية الهائلة^(٢) .

وفى الاتجاه نفسه ، أخفقت « عشاء المأتم » لفاضل الربيعى من العراق ، فى تخفيف سيرورتها السياسية بالنكهة المحلية العراقية ، وخصوصاً ، أثناء استعارة حكاية تعليمية للأطفال عن الخروف والذئب ، أنفق الكاتب عدداً من الصفحات لافتعال قصتها بلسان عجوز عراقى ناصح ، مطعماً بعض الكلمات باللهجة العراقية المحكية ، ليؤكد زعماً مفاده أن خطهم السياسى « الشيوعى » له جذره الشعبى العميق المتجسد فى تعاطف العجوز الناصح ، وأن لهؤلاء العجزة الأميين بعد نظر فى القضايا السياسية والأيدولوجية لا يملكه حملة الشهادات ، وأن قضيتهم بالتالى هى قضية الطبقات الشعبية العراقية ، بدليل ما تم افتعاله على لسان العجوز الذى ينبثق فجأة لينصح الثوريين ، ويختفى فجأة بعد أن يؤدى دوره فى أداء قصة ، أرادها المؤلف أن تكون ذات طابع محلى خالص ، ولكنها بدلاً من دعم آرائه السياسية ، وإضفاء بعد جمالى إضافى ، جاءت دليلاً على الافتعال والادعاء ، الذى لا يستند على أسسه الموضوعية ، وساهمت فى إبعاد الرواية عن حيويتها وملاحمها الجمالية التى تمتلك فى « عشاء المأتم » قابلية ملحوظة للتطوير^(٣) .

إن عالمية المحلية لا تتحقق فقط من خلال النقاط التى تلتقى حولها مجتمعات الجنس البشرى ، وليس فقط من خلال الحاجة إلى التبادل المعرفى للخصوصيات والتفاصيل التى يمكن أن تكون وفقاً على هذه البيئة أو تلك . إنها تكمن أيضاً فى قدرة الكاتب على انتقاء مادته المحلية ، وعلى طريقة صياغتها أيضاً . « فالعوض » فى أواخر أيامه فى « جزيرة العوض » ، لم يقدمه الكاتب مهووساً جنسياً نمطياً ينتهك المحرمات مقعياً فى المنخفضات التى تضمها جزيرته فردوسه

(١) زنج وبدو وفلاحون - غالب هلسا - دار المصير للطباعة والنشر - ط (٢) ١٩٨٠ .

(٢) الجنخانة ، عمر محمود عباس . دار الهمدانى للنشر - عدن - ط (١) ١٩٨٥ .

(٣) عشاء المأتم - فاضل الربيعى - دار الجليل - ط (١) - دمشق ١٩٨٦ - ص ٨١ ، ٨٢ .

الخاص وسط النيل ، يداعب أفخاذ زوجات أولاده . بل بدا ذلك بوصفه طقساً محلياً لا يحدث خارج السودان ، وخارج المنطقة التي تحوّل فيها قبر العوض آخر الأمر إلى مزار واحد من الأولياء الصالحين الذين يعجّ بهم السودان^(١) .

وعلى هامش هذا المثال .. لا بدّ من التساؤل عن الحدود التي يقف عندها اختيار المادّة المحليّة ، فمتى يكون وجودها تشهيراً أو حشواً فائضاً عن طاقة العمل الفنّي ، ومتى يكون مستحسناً قادراً على طرح النكهة المحليّة ، والخصوصيّة القوميّة أو البيئيّة ، وقادراً أيضاً على مخاطبة ما يمكن تسميته بالذائقة العالميّة ، والتواصل معها ونيل استحسانها . فعمر الحميدى فى « جزيرة العوض » مثلاً ، يجعل مؤدّن المسجد فى القرية السودانية لوطياً نمطياً ، قلّ أن تمرّ صلاة مغرب دون أن ينفرد بسلام غافل من المصلّين^(٢) . ويجعل خطيب المسجد وإمامه المتعلّم القادم حديثاً من الأزهر ، بعد انخراطه فى تجربة الأصولية السياسيّة المصريّة « الأخوان المسلمين تحديداً ، واحداً من أبرز ضحايا المؤدّن ، فلو لم يتمّ إنقاذه فى الوقت المناسب لكان قد مات من جرّاء النزيف الناجم عن اغتصابه من قبل المؤدّن^(٣) . ثمّة من يعدّ وجود هذه الأمثلة تشهيراً فاضحاً بالإسلام وبالمسلمين السودانيين ، ويعدها مجرد حالات استثنائية شديدة الندرة لا يجوز ذكرها . وثمّة بالمقابل من يعدّ ذكرها نوعاً من التقرير الصادق للحال ، ولاداعى للخجل أو الامتناع من ذكر ما هو قائم ، فإذا لم يعجبك الحال غيره إلى الأفضل ، أما أن تكتفى بتجاهله وغيض الطرف عنه ، فذلك لا يؤدى إلا إلى تكريسه ، وإبقائه معطى خالداً إلى مالا نهاية ، وقريباً من ذلك يتحدث الجزائري « واسينى الأعرج » فى « ماتبقى من سيرة أخضر حمروش » عن شغف بطله « الأخضر » بلحم القطط التى كان يسرقها ويذهب بها إلى الغابة ، وكيف كان يتلمّظ وهو يستعيد قطعة عظامها المشويّة تحت أسنانه^(٤) . من المؤكّد فى هذا المثال أن « الأخضر هذا » من خلال سيرته الروائية التى تنفى عنه توحّشه فيما يتعلّق بالطعام المفضّل لديه ، كان يفضّل لحم الدجاج أو الخراف أو سواها مما كانت تحسّويه القرى الجزائرية ، وأن القبض على الدجاج أو البط أو الحملان الصغيرة بقصد السرقة ، أسهل من القبض على القطط ، وخصوصاً أن قطط القرى ليست على تلك الدرجة من الوداعة والإلفة اللتين تظهر بها القطط المنزلية المرفّهة فى التلفزيون . ولكن يبدو أن الكاتب وجد أن « نقاء بطله الثورى » لا يكتمل مالم ينغمس بكافّة أنواع الموبقات وانتهاك المحرّمات وما إلى ذلك ، فلم يكتف بجعله يسرق ويغتصب ويقتل ، بل زاد على ذلك

(١) جزيرة العوض - عمر الحميدى - ص ٢٠٠ .

(٢) نفسه - ص ٢٣٦ .

(٣) نفسه - ص ٢٣٦ .

(٤) ماتبقى من سيرة الأخضر حمروش - واسينى الأعرج - دار الجرمق . دمشق ط (١) ١٩٨٠ - ص ١٥٤ .

بجعله يأكل لحم القطط دون أن نجد في الرواية ما يضطره إلى ذلك ، ودون أن يكون لذكر هذه الحادثة أية وظيفة جمالية أو تقنية في الرواية .

لا نستطيع اقتراح حدود أو ضوابط تكبح ركض الكاتب وراء استثمار المادة المحلية الخام ، ولكن ما يمكن طرحه بقدر مقبول من الثقة ، أن المعول في حلّ المفارقة الظاهرية القائمة بين الحفاظ على النكهة المحلية وخصوصية الهوية من جانب ، ومخاطبة الذائقة العالمية من جانب آخر ، يتجاوز انتقاء المادة الخام إلى كيفيات طرحها ، وتواشجاتها السياقية مع السيرورات الأخرى داخل الرواية . لقد جاء المثالان المأخوذان من « عشاء المأتم » و « ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش » نابيين ومتنافرين مع السياقات التي ضمتها الروايتان ، ولم يستطع الكاتبان إخفاء الافتعال والدسّ لصالح الأيدولوجيا التي لا نستطيع أن نضع اللوم عليها ، فمن المعروف أن كتاباً عربياً وغير عرب ، قدّموا أعمالاً في غاية الجمال لصالح الأيدولوجيا . وبالمقابل ، هناك أمثلة للمادة المحلية « الغربية » لا يتنافر وجودها مع السياق ، ولا تبدو أنها مقحمة في النسيج الروائي لأداء وظائف أيدولوجية معينة ، أو أي شيء يقع خارج مقتضيات الضرورة الفنية ، كحالة العوض العجوز الذي صار ولياً في « جزيرة العوض » وحالة الدكتور الروحاني الحلاق دلول وتابعه الكبش زمهرير في « الأوباش » لأحمد يوسف داود ، على سبيل المثال . مع الإشارة إلى أن تمتّع الحدث المحلي أو الحالة المحلية بالطرافة والغرابة ليس كافياً لعدّه منسجماً مع السيرورة الخاصة بالشئون المحلية ، فيأتي ما يريده الكاتب أمراً محلياً خالصاً ، مغلفاً بمقدار من السذاجة الجمالية الناجمة عن تكرار الحالة أو الحدث أو التعبير في عدد من الروايات الأخرى التي حاولت التصديّ لشئون مماثلة ، كتلك الصياغات التي أجراها عبد الحميد بن هدوقة على لسان النسوة الجزائريات أثناء تعليقاتهن على الريح العاتية في « ربح الجنوب » ، كما في هذين المثالين : « لا شك في أن الريح تكون أول نذير للناس يوم تقوم الساعة ^(١) . » قالت المرأة المازحة : « أطلقنا ألسنتنا فأظلم الله علينا البيت . » وأردفت قائلة : « جاء يصصر ويصمر سيأخذ كل السنابل التي جمعناها » ^(٢) . فقد أراد الكاتب صبغ التعليقات بالنكهة الجزائرية الخالصة من خلال إجراءاتها على السنة فلاحات أميات ، « خيرة » العجوز في المثال الأول والمرأة المازحة في الثاني . ولكن الأمر لم يكن كما أراده ، وإنما نجد مثل هذه التعليقات في معظم الروايات العربية التي تتعرض عموماً لحياة الأرياف .

(١) ربح الجنوب - عبد الحميد بن هدوقة - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر - ط (٣) ١٩٧٦ - ص ٨٥ .

(٢) نفسه - ص ١٩٠

يتقى الكاتب أحياناً من بيئته المحلية حالات ومشاهد ، شديدة القسوة وأحياناً أخرى تكون مثيرة للتقزز والنفور ، وأكثر الكتاب العرب تناولاً لهذه الشئون هو عبد الحكيم قاسم ، الذى برغ عموماً فى تناول الشئون الريفية المصرية بواقعية وحساسية قلّ مثيلهما ، وبرع بشكل خاص فى التدرج بإيصال الحدث أو الحالة إلى خرق السقف المألوف ، وصدم قدرة المتلقى على الاحتمال ، دون أن يأتى ذلك متنافراً مع السياق ، وإنما يأتى بوصفه ذروة قصوى للتوتر ، لا يمكن فصله عن العمل من جانب ، وربما لا يصير العمل الفنى عملاً فنياً دون وجوده من جانب آخر ، كالملوخية الدسمة التى قلبت أمعاء القبطى ، مصلح الشماسى وإجباره على إعلان إسلامه فى « المهدي »^(١) . والأولاد الذين يأكلون الحلوى الملوثة بدهن جيف الحمير التى يسلمها النور لاستعمال جلودها فى صناعة الغرابيل ، ولكى يرتاحوا من عبث الصغار وغلاظاتهم ، يقدمون لهم تلك الحلوى فى « سطور من دفتر الأحوال »^(٢) . والولد الذى يقضى يومه متلصصاً على فروج الفلاحات اللواتى يحطن بأمه المريضة ، فى « الأخت لأب »^(٣) ، واللعب الصبيانى الذى كان يتسلى به طلاب الجامعة المقيمون فى أحد التزل الرخيصة القذرة فى فترة الامتحانات ، وأثناء الأماسى ، كانوا يغافلون بعضهم وينزلون سراويل الآخرين الغافلين للضحك من مؤخراتهم وأعضائهم التناسلية مستفيدين من تجانسهم الذكورى الخالص وارتداء « بيجامات ، النوم . فى » قدر الغرف المقبضة ، التى جاوز فيها اللعب المشار إليه حدود التهريج والتسلية : « شاعت بينهم أنواع من المزاح العنيف ، مثل جذب سراويل المنامات بسرعة وإلى أسفل ، فإذا بالواحد يجد نفسه عارياً تتدلى عورته متأرجحة وهم حوله يضحكون منه لكن لما احتاط كل واحد بربط سراويل منامته بالدويارة تحولوا إلى لعبة أخرى مؤداها أن ينقض أربع طلاب على طالبين . يمسك كل اثنين من المهاجمين واحداً بينهما ، يمسكه كل واحد من معصم يده ومعصم رجله . ثم يطرح الأربعة الطالبين المحمولين يميناً وشمالاً لترطم الاثنين بعضهما ببعض رطماً عنيفاً وسط ضحك وحشى صاخب . ثم تطورت اللعبة فأصبح شرطها أن تكون المؤخرات عارية . ثم حدث أنهم أمسكوا مرةً بطالب سمين أبيض »^(٤) .

يمكن أن تنتمى المشاهد السابقة إلى ما يمكن وضعه فى خانة « القبيح » من الناحية الجمالية ، وما يمنع ذلك أن علم "Esthetique" لا يتناول الجمال فقط وإنما يتناول أيضاً القبيح الذى يتم تصويره بطريقة جميلة^(٥) . كفن الهجاء فى التراث العربى على سبيل المثال . والفن لا يحقق

(١) المهدي وطرف من خبر الآخرة - روايتان - عبد الحكيم قاسم . دار التنوير - بيروت ط (١) ١٩٨٤ - ص ١٧ .

(٢) الأخت لأب وسطور من دفتر الأحوال - روايتان - بيروت - ط (١) ١٩٨٣ - ص ٧١ ، ٧٢ .

(٣) نفسه - ص ٢٢ .

(٤) قدر الغرف المقبضة - عبد الحكيم قاسم . مطبوعات القاهرة - القاهرة ط (١) ١٩٨٢ - ص ٦٤ .

(٥) النقد الفنى - جيرم ستولنتيز Jerom Stolnitz - ت . د . فؤاد زكريا المؤسسة العربية للدراسة والنشر - بيروت -

ط (٢) ١٩٨١ - من مقدمة المترجم ص (ط) .

إدهاشه من خلال الإضحاك والإمتاع الجمالى فقط ، إنه يحققه أيضاً من خلال الصدم الممزق العنيف لكثير مما يبدو مستكيناً ومستقراً فى قرارات المتلقى .

..... إذن .. لابد من تمتع المادّة المحليّة المنتقاة بالندرة والخصوصيّة القادرة على اختزال نكهة البيئة المحليّة ، وخصوصيّة الهويّة القوميّة أو الإقليميّة ، والأهم من ذلك هو كميّات الطرح . وإتقان تواشجه مع سواه ، والانضمام فى المحصّلة النهائية إلى كلّ ما يجعل الرواية رواية قابلة للقراءة فى معظم أنحاء العالم ، وليس فى البلد الذى أنتجت فيه فقط .

خامسا : المحليّة وهواجس الواقعيّة

لا يتسع المجال لمتابعة كلّ ما يحيل إليه مفهوم الواقعيّة فى الفنّ ، بسبب تشعب المفهوم وتوزّعه بما لا يحصى من الاستعمالات ، ولذلك لابدّ من الإشارة إلى قصر استعماله هنا على إطاره العامّ الذى يشير إلى أنّ الأحداث الروائيّة الموسومة بالواقعيّة هى تلك الأحداث التى حدثت فعلاً ، أو تلك التى تملك قابليّة مقنعة للحدوث .

وما يجعل الربط بين الواقعيّة والمحليّات الروائيّة ممكناً ، أنّ هذه المحليّات جرى تناولها فى إطار الواقعيّة التى لا تزال تحتفظ بسحرها وجاذبيّتها ، رغم كل الإقبال الذى بذله كتاب وفنانون عرب كثيرون فى تجريب الاتجاهات غير الواقعيّة فى الفنّ والأدب .

تبدو المسألة فى جانبها الظاهريّ ، وكأنّ الكتاب المهتمّين بالمادّة المحليّة ملزمون بتحريك محليّاتهم فى إطار الواقعيّة ، لانعدام إمكانيّة التناول الروائى خارج هذا الإطار . ولكن الطرائق التى تعامل بها ماركيز فى « مئة عام من العزلة » ، وأستورياس فى « رامة الشحاذ » ، مع محليّاتهم فى أمريكا اللاتينيّة ، تشير إلى أنّ المادّة المحليّة قابلة للتشكيل فى أى إطار يتدعها لها الكاتب ، وليس فى الإطار الواقعيّ فقط . أما لماذا جرى تعامل الكتاب العرب مع المحليّات فى الإطار الواقعيّ ؟ فالجواب يتخذ غالباً منحى أخلاقياً خارجاً عن الفنّ وتقنيّاته وضروراته المختلفة ، سواء كان ذلك فى إطار التشهير والهجاء ، أو فى إطار التعاطف والتعامل الحميمى . فالصدق بمعانيه الأشمل نجده ناظماً عامّاً للتأليف فى الإطارين . فتحت « يافطة » الصدق يتناول الكاتب جميع ما يراه سيئاً فى بيئته ، والعكس صحيح . ورغم ما يدّعيه بعض الكتاب من تصريحات مكتوبة على الصفحة الأولى فى الرواية ، بخصوص نسبة أحداث الرواية إلى الخيال البحث ، وأنّ المطابقة بين ما يجرى فى الرواية وما يجرى فى الحياة الواقعيّة لبعض الشخصيّات الواقعيّة فى بعض المناطق أو البلدان ، فلذلك يكون عندئذ بفعل المصادفة ^(١) . رغم وجود هذه التصريحات فمن الممكن الذهاب إلى

(١) « عالم بلا خرائط » ، « السفينة » ، « البحث عن وليد مسعود » .. على سبيل المثال .

العكس ، بحيث يمكن عدّها نوعاً من الاعتراف المضمّر بأنهم يقصدون خلاف ما هو مكتوب بصيغة التصريح . فلو كانت الأحداث المقصودة بالتحذير من صنع الخيال فعلاً ، لما احتاج الأمر إلى وجود التحذير . بل يمكن الذهاب إلى أكثر من ذلك .. يمكن الذهاب إلى أن هذه التصريحات - التحذيرات موجودة أصلاً لتحريض القارئ وحثّه على تعرّف الشخصيات الفعلية في الحياة الواقعية لبلده ، وعدم الاكتفاء بالبقاء داخل وجودها الفني في الرواية ، لأنّ الكاتب في مثل هذه الأحوال يعتمد إلى تغيير الأسماء الحقيقية للأشخاص وللأمكنة ، كما في « عالم بلا خرائط » التي صدرها كاتبها بتحذير يمنع ربط داخل الرواية بما يجري في الخارج . وأطلقاً أسماء وهمية على الأشخاص وعلى المكان المحوري مدينة « عمورية » التي تكثر الإشارات داخل الرواية إلى أنها يمكن أن تكون دمشق أو عمان أو بيروت أو أية مدينة عربية أخرى هبّت عليها رياح النفط بأكثر من طريقة : « فدمشق وعمان والقدس والجزائر ومدن أخرى كثيرة غيرها تشبه عمورية من حيث المواقع ^(١) . وفي موضع آخر نجد أنها : « أكبر مدينة مشوّمة في العالم ، إنها تشبه كلّ المدن ، ولا تشبه أية مدينة .. إنها مثل تلك العروس القروية لم تحفظ بالماضي وما استطاعت أن تدخل المستقبل ، ^(٢) .

ولا يحتاج الكاتب معظم الأحيان أن يقرب الأسماء الحقيقية للمدن والشخصيات التي تمّ تغييرها في الرواية إلى أذهان القراء ، بطرق تبدو من خارج النص . بل يكفي لذلك أن يصف المكان بشكل موح ودقيق ، « كبير مآنة » ، في « الأوباش » ، التي لا يجد القارئ صعوبة كبيرة في الربط بينها وبين الدريكيش ، ليس لأن مؤلف الرواية من تلك المنطقة ، بل لأن الدريكيش هي المكان السوري الوحيد الذي ينطبق عليه توصيف « برمانة » الموجودة في الرواية . وخصوصاً مايتعلق بوجود الينابيع المعدنية والقرب من لبنان ^(٣) .

وبالإضافة إلى ما يمكن تحقيقه من وجود تلك التحذيرات الموحية ، التي تقصد ظاهرياً إلى منع المطابقة بين الرواية والواقع ، فإن الكاتب يستطيع من خلالها إعفاء نفسه من شيء من « المسؤولية القانونية » ، أو الملاحقة البوليسية إذا كان السياق العام يجري في إطار القدر والتشهير ونكر المثالب ، وخصوصاً إذا كانت الشخصيات المعنية بالأمر ذات شأن خطير في الحياة الواقعية .

إن ادعاء نفي المطابقة تتيح للروائي إمكانية الإخلاص للفن الروائي ومقتضياته من جانب ، والإخلاص للحقائق الحياتية الكبرى التي يهتم بإبرازها من جانب آخر . على خلاف بعض الكتاب

(١) « عالم بلا خرائط » ، جبرا إبراهيم وجبرا وعبد الرحمن منيف . المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط (١) ١٩٨٢

- ص ٨١

(٢) نفسه - الصفحتان ٨٣ ، ٨٤ .

(٣) الأوباش - أحمد يوسف دارد - وزارة الثقافة - دمشق - ط (١) - ١٩٨٢ - ص ٨٧ .

المولعين بالمحليات ، الذين تدفعهم أمانتهم للواقع ، وحرصهم على التزام الصدق المطلق في تناول الواقع ، إلى ترك أسماء الأماكن داخل الرواية كما هي في الواقع ، ويتركون أيضاً أسماء الشخص ، والأحداث التي جرت فعلاً دون الاهتمام بمقتضيات الفن وضروراته المختلفة ، فتأتي بعض هذه الأعمال تعاني عدداً من الاضطرابات ، البنائية ، التي تمنعها من نسبتها إلى شكلها الفني الذي يريد صاحبها أن تندرج في إطاره . فعين الزهور ، لبو على ياسين التي حرص فيها على ألا يعفى أحداً من تسميته باسمه مهما ، كان الحدث الذي يرتبط باسمه ضئيلاً أو قابلاً لجعل المرتبطين به مثاراً للتندر ، يصعب عدّها رواية للسيرة الذاتية أو سيرة ذاتية خالصة ، رغم أنه وضع على الغلاف عبارة « سيرة ضاحكة ، بسبب ما ضمّته من « نكات شائعة ، وطرائف وتواريخ ، جمعها الكاتب مع غيرها بقصد جعلها مادة لدراسة المجتمع السوري من خلال « النكات المتداولة ، حسبما ذكر في المقدمة^(١) . و « مفترق المطر ، تسجل أمانة منقطة النظر لنقل ملامح البيئة المحلية في منطقة الدريكيش وجرودها ، تثير عدداً من الاعتراضات الرصينة على اكتمال شكلها الروائي ، فهذا الشكل رغم مرونته المميّزة ، وطبيعته الفضفاضة التي تقبل أن يحشر فيها « كل شيء ، لم يستطع ابتلاع كل ما حشده الكاتب في ذلك العمل ، كالثنائيم الموجهة للبهائم والبقر ،^(٢) . والقصائد الطويلة التي أثبتتها بطولها الذي بلغ حدّ الإسّام^(٣) ، وغير ذلك من المقاطع الوصفية الطويلة التي تبدو فائضة عن حاجة الرواية ، وعموماً يستحسن التنبيه إلى عدد من النقاط بخصوص العلاقة بين الواقعية والنقل التسجيلي الأمين لملامح البيئة المحلية :

١ - من حقنا أن نشكّ بأية أمانة يزعمها الفن في تناول الواقع ، ليس فقط بسبب النسبية الفضفاضة التي يحتملها مفهوم الأمانة ، أو مفهوم محاكاة الواقع على حد سواء بل بسبب العجز الموضوعي للفن عن اشتغال الواقع . فالتصوير الضوئي الذي يبدو أقدر من سواه على نقل الواقع على سبيل المثال ، لا يستطيع أن يقدّم إلا حالة أو برهة شديدة القصر من زمنية الواقع ، ولا تشمل عدسة « الكاميرا ، إلا قطاعاً ، مهما اتسع يظل ضيقاً ، من المساحة الفعلية للواقع ، بالإضافة إلى أنّ أية زاوية يلتزمها المصور تعني إشاحة البصر عن موجودات وتفاصيل وحقائق أخرى ، لا يمكن ظهورها ما لم يتم تغيير زاوية الرؤية والتصوير ، التلفزيوني ، الإخباري الذي يزعمون حالياً أنه الأقدر على نقل الحقائق يخضع بدوره لعدد لا حصر له من العمليات التقنية التي تحول دون المصادقية المرجوة في نقل الحقائق ، بالإضافة إلى أنّ مجرد اختيار مشاهد بذاتها ، وإغفال مشاهد أخرى ، يعني تزيفاً للحقيقة ، فأنظف المدن يمكن تقيّمها مثلاً للقذارة إذا اقتصر التلفزيون على

(١) عين الزهور - بو على ياسين . دار الحصاد - دمشق - ط (١) ١٩٣ - ص ٧ .

(٢) مفترق المطر - أحمد يوسف المحمود - ص ٢٩ ، ٣٠ .

(٣) نفسه - ص ٣١٦ ، ٣١٧ .

تصوير الأماكن الوسخة فقط ، وربما كانت الأخبار التي كانت شركات التلفزيون الأمريكية تبثها عن المجاعة في الصومال خير مثال على ذلك ، فقبل العملية العسكرية الأمريكية المسمّاة «إعادة الأمل» ، كانت المجاعة تعمّ كلّ شيء ، وتحصد حيوات الأطفال بالآلاف ، وبعد العملية الأمريكية بقليل ، بدأت الشركات نفسها تصوّر أطفالاً صوماليين مبتسمين يرقلون بنعمة الشعب الأمريكي ، طبعاً .. هذه الشركات ليست من الغباء بحيث تنقل الانقلاب من الجوع إلى الشعب بشكل فجائي ، ولذلك حاولت جعله تدريجياً ، في سبيل المزيد من الإقناع .

وفي حال الرواية التي تنقل الوقائع بالكلمات تزداد مساحة الشرح بين الواقع والفن بسبب التعدّد الموضوعي للإحالات التي تحتملها الأنساق اللغوية من جانب ، وبسبب انغماس الحقائق بوجهات نظر أصحابها ، ووجهة نظر الكاتب من جانب آخر .

٢ - إن التزام الأمانة في نقل أسماء المواقع والشخصيات ، لا يؤدّي بالضرورة إلى اضطرابات شكلية وتقنية تنتاب العمل الروائي ، وخاصة إذا أتاح الكاتب لنفسه حرية حذف المادة التي يراها مترهلة ، لإتقان التأطير والهندسة البنائية الملائمة للشكل الروائي ، فطائر الحوم ، حلّيم بركات التي تجمع ملامح من السيرة الذاتية لطفولة الكاتب في الكفرون (*) . ولامح من حياته الراهنة في الولايات المتحدة الأمريكية ولامح من البيئة المحلية في الكفرون أثناء الثلاثينيات والأربعينيات ، وتناول فيها عدداً من الشخصيات الحقيقية بأسمائها ، ونسب إليها وقائع لا يبدو فيها الافتعال ، هذه الرواية لا نجدها تعاني من اضطرابات شكلية ترتدّ إلى الأمانة في نقل الواقع . ولا ينبغي في مثل هذه الحالات أن يتمّ حصر أسباب جودة الرواية في هذه النقطة أو تلك ، لأن العمل الجيد لا يكون جيداً بسبب عنصر واحد ، بل ترتدّ الجودة إلى كلفة العمل . ولكن في مثال ، طائر الحوم ، تحسن الإشارة إلى تلك المساحة الهائلة المحذوفة من الواقع الفعلي ، والتي يمكن تسميتها مساحات ميتة أو رمادية لا يصلح ربطها بوظيفة بنائية أو فنية ، فقد لجأ حلّيم بركات إلى انتقاء الجوانب الأكثر تأثيراً ، أو بالأحرى الأكثر وخزاً في وجدانه ، الطفولي خصوصاً ، ولجأ أيضاً إلى الاختزال والتكثيف ، فجاء حديثه عن شغفه بالبصل والشنكليش ضمن هذه الكلمات العابرة التي استطاعت نقل الحالة بكلّ زخمها المزمّن : « كنا نضطر أحياناً أن نأكل خبز ، الخلط ، من قمح وذرّة وشعير وهو خبز الفقراء . نتقاسمها بعد أن نغمس رأس بصلة ورأس شنكليش نغمره بزيت الزيتون . أحسن الآن بالجوع (مع أنني تناولت وجبة كبيرة منذ فترة قصيرة) لمجرد تذكر الشنكليش والبصل والزيت ، (١) » .

(*) بلدة سورية في محافظة طرطوس .

(١) طائر الحوم - حلّيم بركات - دار تويقال - الدار البيضاء - ط (١) ١٩٨٨ - ص ٢٨ .

٣ - هناك أعمال روائية تعيد تشكيل بعض الوقائع الفعلية ، وتعيد أيضاً تشكيل شخصياتها ، وتحافظ في الوقت نفسه على نكهة البيئة المحلية وخصوصياتها وتفاصيلها ضمن ماسماه بعض الروائيين ، مخبر الرواية أو مطبخها ، بحيث لا يشكل الواقع إلا نوعاً من المادة الخام التي لتصير مادة روائية قبل صهرها ، في المخبر ، وإعادة خلقها من جديد . و ، الوباء ، جوبه كاتبها هاني الراهب بعدد من الاتهامات بالتزوير والكذب والافتراء على الحقائق والبشر الذين لا يزالون أحياء ، بسبب الإحياء بعدد من التطابقات التي لم يستطع ، مخبر الكاتب ، إخفاءها بين الشخصيات السلبية في ، الوباء ، والشخصيات الفعلية المنقولة عنها في ، مشقينا ، قرية الكاتب ومحيطها . وكان دفاعه عن الاتهامات متلخصاً في أن شخصيات ، الوباء ، انقطعت كلياً عن اتصالها بأصولها الحقيقية بمجرد وجودها داخل الرواية (١) . وربما لو كان الطبخ أو ، الصهر ، أكثر إتقاناً لأتقنت ، الوباء ، طرح ما تودّ طرحه من ملامح البيئة المحلية ، ونأت عن العسف في تناول الأشخاص الواقعيين وإغراقهم داخل ما أغرقهم فيه الرواية من مثالب وموبقات وأوضاع كارثية ، شكّل اجتماعها الوباء الخالص بالرواية . مع الإشارة إلى أن هذه الرواية مكرّسة لتناول عدد من القضايا الكبرى التاريخية والاجتماعية والسياسية ، ولم يحتلّ الهمّ المحليّ بالتالي إلا هامشاً جانبياً ، ولكن مع ذلك بدت على درجة عالية من الاهتمام بالبيئة الخاصة ومختلف الشئون الحياتية التي يعيشها أبناؤها (٢) .

سادساً : المحلية مصدر للتندر والضحك

يحدث أن يجد الكاتب في منطقته عدداً من الشخصيات التي يتمتع سلوكها ووجودها بقدر من الطرافة تجعله يفكر جدياً باستثمارها في عمله الروائي ، على غرار ما يفعله الرسّامون من تصاوير شخصية ، بورترية ، لعدد من الأشخاص الذين ينتمون إلى القاع الاجتماعي ، لطرح قيم شكلية لا يمكن طرحها من خلال تناول ملامح المنتمين إلى الطبقات العليا الحكومية والاقتصادية . وحذت الرواية الأوربية حذواً مماثلاً فجعلت بعض الروايات سيرورتها المركزية مكرّسة لمجرد إتقان رسم صورة الشخصية الرئيسية في الرواية بواسطة الكلمات ، بغض النظر عن طرافة الشخصية أو جدّيتها أو مأساويتها ، وربما كانت صورة سيّدة ، لهنري جيمس Henry James بجزأيتها الكبيرين من أشهر الأعمال المكرّسة لتصوير الشخصيات ، إضافة إلى أعمال عديدة لبلازاك Balzac أشهرها ، الأب غوريو ، وهناك أيضاً ، صورة دوريان جراي ، لأوسكار وايلد Oscar Wilde .

(٢) كان ذلك أثناء مناقشة رواية الوباء إثر صدورها . في المركز الثقافي العربي في اللانقية وقد ناقش الرواية مع الجمهور إضافة إلى الكاتب ، نبيل سليمان ، والدكتور فؤاد مرعي - نيسان ١٩٨٣ .

(١) الوباء - هاني الراهب - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط (١) ١٩٧٨ .

والرواية العربية ، عنيت بعض نماذجها بإتقان رسم الشخصيات ، روايات نجيب محفوظ بشكل خاص ، ، ولكن لابد من الاعتراف بأن نصيب الشخصيات الطريفة كان ضئيلاً ، أو بالأحرى كاد أن يكون معدوماً ، قياساً إلى نصيب الشخصيات ذات الطابع الجاد . فالرواية العربية المعاصرة عموماً، نزعت إلى مواكبة الطعم المأساوى الحادّ لحياتنا فى النصف الثانى من القرن العشرين ، وخصوصاً فى عقوده الأخيرة ، وانصرفت بالتالى عن تناول الشخصيات المرحية والساخرة ، وإذا حدث ذلك ، فإنما كان حدث بقصد بثّ عدد من الحوارات الموحية على السنة الشخصيات الثانوية .

ورغم خلوّ العربية من الطرافة والمرح ، فقد افتتحت ، الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل ، لإميل حبيبي ، الباب على مصراعيه لدلوف أنماط جديدة من السلوكيات والطبائع ، لم تكن مطروحة من قبل ، ورغم غلبة انتساب شخصية المتشائل إلى ما يسمّى ، الكوميديا السوداء ، فلا يجوز ربطها بالطرافة المحلية بشكل مطلق ، لعدد من الأسباب فى طليعتها سعى كاتبها إلى النمذجة والتنميط وجعل المتشائل أنموذجاً للفلسطينى المعاصر الذى وصلت حالته المأساوية إلى نقيضها ، المضحك ، على غرار ، شرّ البلية ما يضحك ، ومع ذلك ، فقد حملت ملامح المتشائل حشداً لا حصر له من طرافات الفلسطينيين الذين لم ينزحوا عن فلسطين إثر احتلالها عام ثمانية وأربعين ، ولكن انغماس الرواية بالهمّ السياسى الفلسطينى الكبير بجانبه المأساوى خصوصاً ، ضيق المساحة الطريفة ، وضيق أيضاً فرصة عدّ الرواية ذات طابع محلى خالص .

الأكثر اتّصلاً بالطرافة المحلية هو ذلك الثالوث الذى تناولته ، الأوباش ، ، دلول وصطوف وزمهير ، بالإضافة إلى ، أمّون والست زهور ، فهذه الشخصيات تشي بأنها مأخوذة من الواقع الفعلى الذى يفترض أنه قد شجّع الكاتب على استثماره بشخصياته الطريفة المغمورة التى يجعلها بؤسها المزمن ، تمارس تكيّفها مع الواقع المرير بأشكال شائبة وغير مألوفة ، تستدعى السخرية من جانب الذين يزعمون أنهم أسوياء ، فحين يجتمع الثلاثة فى مقهى ، عبود ، يثير اجتماعهم فضول آخرين ويحرضهم على إطلاق التعاليف الساخرة وتوقع مهرجان من الصخب والضحك : ، الدكتور الروحانى دلول شهادة اختصاص من بلاد الهند والسند ، هكذا سيكتب على اللافتة فوق باب الدكان وينزل دلول . شهادة مكتوبة بالفرنسية : ، حلاق اختصاصى للرجال والنساء من أفضل المؤسسات العالمية لتعليم الحلاقة ، المرهقون يضجّون بالضحك ،^(١) . وفى موضع آخر تصف الرواية كيف حاولوا جعل الخروف زمهير يشرب الخمر ويسكر : ، أمسك حميدان بالجسم

(١) الأوباش - أحمد يوسف داود - ص ٩٠ .

الصغير فثبته بين يديه ، وفتح سلوم القم المتناول . أما دول فسكب - وسط الهرج الذي عمّ المقهى - كأسه كاملاً في الحنجرة مباشرة ، ثم أسرع يعلق الخياشيم باليد الأخرى . تماماً كما يجبر الأطفال على تجرّع دواء مر . وصفق الجميع لزمهرير الذي عطس مرّات ، وضحكوا بصخب ، حتى المعلم عبود نفسه ضحك متنازلاً عن وقارة التقليدي ،^(١) .

ليست الأوباش استثناء بهذا الاتجاه ، ، فالحاج كيان ، في « عرس بغل » للطاهر وطّار يختزل في شخصيته حشداً من الخصوصيات المحلية المغربية عموماً ، والجزائرية بشكل أكثر تخصيصاً ، لهذا النمط العجيب القادر على التوليف بين إيمان تعاطي المخدرات ، والارتداد الدائم لدور البغاء ، والمواظبة على أداء الفروض الدينية ، وتغليب ذلك كله بالعمل على ممارسة الدعاوة الأصولية ، التي تطبع في وعي الحاج - البغل في الرواية قناعة راسخة بأنه صاحب رسالة^(٢) . وفي « موسم الهجرة إلى الشمال » كان الأكثر حضوراً من جميع شخصيات القرية السودانية هو « بنت مجذوب » التي تزوجت عدداً من الرجال وماتوا عنها دون أن تجد بينهم - باستثناء أفقرهم - من يستطيع إرواء شبقها المتأجج الذي كانت تعله ، وصار مثاراً للتندر ومضرباً للمثل بحضورها وغيابها ، في جلسات الصفاء الاجتماعية التي كانت تعم أماسي القرية معظم أيام العام^(٣) . وفي هذا السياق تمثّل « مالك الحزين » لإبراهيم أصلان بعدد من النماذج المصرية الطريفة ، كذلك التي ترفض ممارسة الحب خارج حيّها ، لأنّ ذلك يعرّيها من شعورها بالقوة التي تتحلّى بها داخل الحيّ فلا تجد أي حرج في إقامة صلات جنسية مع الرجال بشرط أن يكون ذلك داخل الحيّ وليس خارجه^(٤) وما يمنع التوقف طويلاً عند هذه الرواية أن مادتها الحكائية المؤلفة من ومضات خاطفة يضيئ كل منها جانباً من حياة إحدى الشخصيات التي يضمها الحيّ ، لا تتيح للشخصية - أية شخصية فيها - أن تحتل مساحة نصية كبيرة ممّا يؤدي آخر المطاف إلى شيء من الخل في إمكانية نسبتها إلى الطرافة المحلية بالمعنى الخالص للعبارة .

إذا تم المادة السمعية البصرية في السينما والتلفزيون شكلاً من أشكال القصّ ، له جذر كتابي ما ، فالصورة تصبح عندئذ أكثر سطوعاً ، حيث يندر في المواد المعنوية بتناول البيئات المحلية ، الفلاحية المصرية بشكل خاص ، أن تخلو إحداها من شخصية طريفة ، يقوم جوهر طرافتها على ما تتمتع به من خصائص محلية لا تستطيع عنها فكاً ، كاللهجة والشكل والتعبير الشائعة والحبسات اللفظية وما إلى ذلك .

(١) الأوباش - أحمد يوسف داود - ص ٢١٠ .

(٢) عرس بغل - الطاهر وطّار - دار ابن رشد للطباعة والنشر - بيروت ، ط (١) ١٩٧٨ - من ص ١٥٥ حتى ص ١٦١ .

(٣) موسم الهجرة إلى الشمال - لطبيب صالح - دار العودة بيروت - ط (٢) ١٩٦٩ - ص ٧٩ .

(٤) مالك الحزين - إبراهيم أصلان - مطبوعات القاهرة - ط (١) ١٩٨٢ - ص ٢٤ .

سابعاً : المحلية مصدر للجمال الوحشي النادر

توفر فريدة بعض المناطق مادة خاماً شديدة الإغراء لاستثمارها في إطار الفن ، سواء ارتدت هذه الفريدة إلى معطيات جغرافية طبيعية ، أو إلى عادات وأفعال وسلوكيات بشرية . فرغم فقر الوطن العربي بالتنوع الجغرافي الناجم عن وقوع المساحة العظمى من أراضيه في النطاق الصحراوي ، فإن الصحراء نفسها توفر فريدة طبيعية تم تناولها في أكثر من عمل روائي ، ف جبل الدرهيب ، في الصحراء المصرية الشرقية ، ومنجمه الرهيب شكلا السيرورة المركزية في فساد الأمكنة ، . وشكلت الصحراء الحجرية في منطقة عسير في الجزيرة العربية حالة مركزية في تسبب حمى الأزمة واستفحالها لدى المدرس الغريب . ومستنقعات الأهوار العراقية تشكل أيضاً حالة فريدة من الناحية الجغرافية تم تناولها في أكثر من عمل ، كوليمة لأعشاب البحر ، لحيدر حيدر ، و عشاء المأتم ، لفاضل الربيعي .

ولكن مهما كان شأن الفريدة الجغرافية كبيراً ، فإن الفريدة الإنسانية هي التي يعنى بها الفن أكثر من سواها ، وهي التي تحدث استثارته العديدة لدى المثقلى . وهذا ربما كان واضحاً إلى درجة البداهة . فالإنسان في كل زمان ومكان يبحث عن الغريب والمثير ، ابتداء مما يتضمنه الحكى اليومي في المنازل والشارع وأماكن العمل ، ومروراً بمناجعة الصحف ونشرات الأخبار وانتهاء بالفن الذى يشكل بحثه الدائب عن الفريدة ومفارقة المؤلف إحدى سماته وخصائصه الكبرى .

في إطار تناول الرواية لبعض الفدرات المحلية ذات الطابع الغرائبي ، نجد اتجاهين ، يسعى الأول إلى الانزياح بالواقعة أو الحالة العادية إلى ما يجعل منها حدثاً غريباً أو حالة فذة ، ويكتفى الثانى بوصفها ، بحيث يكون مجرد الوصف الدقيق كافياً لإحداث الإدهاش الناجم عما تتمتع به الواقعة أو الحالة من مفارقة للمألوف .

في الاتجاه الأول : تسعى ، السيسبانية ، لمكى محمد على من السودان إلى تغليف شخصياتها بما يضيف عليهم بعداً أسطورياً أو عجائبياً ، فالسيسبانية التي تحمل الرواية اسمها ، فتاة تحمل اسم شجرة معروفة في الغابة السودانية ، تنقلب في الإشاعة وحكايا الناس وأحلامهم إلى درجة تحولهم إلى كائن غير مرئى ، فيجعلها ذلك منقطعة عن اتصالها بجميع خصوصياتها السودانية ، ولا يبقى من البعد المحلى السودانى ، سوى اللباس الأبيض الأكثر شيوعاً في السودان وسواه من المناطق الحارة ، بحيث يحتمل هذا اللباس أبعاداً إضافية تنأى به من كونه الأكثر ملاءمة لمناخات المناطق الحارة ، إلى ما اكتسبه في ذهن الشعبى من محمولات شائعة كالنقاء والطهر والبراءة من الخطيئة

وتماهيه مع السطوع الضوئي ، وعدة في التفكير الشعبي أيضاً لباساً للملائكة . فالمنتظر في
« السيسبانة » لا يفارقه لباسه الأبيض الدالّ عليه ، وعندما يتلامح في أحلام الناس ورؤاهم المضلّة
بالتعب واليأس والسراب والغبار الصحراوي ، لا يلوح منه في الأبعاد سوى ثيابه البيضاء (١) .

وقريباً من ذلك يأتي حديث « عشاء المأتم » من منطقة الأهوار العراقية ، عند تفتح زهرة
اللوتس الصفراء في الليالي المقمرة ، والتعرى الجماعى للنساء ونزولهن إلى الماء ، ليس للاغتسال
فقط ، وإنما أيضاً لإطفاء الحرارة الخارجية ، والحرارة الداخلية المتأججة بالشبق ، فلا يترك لها
الكبت التاريخي مجالاً خارج إطفائها بذلك العالم المائي المغسول ، أو بالأحرى المغلف بضياء
القمر ، وتفتح الشهوات إلى حدودها القصوى من خلال تفتح زهرة اللوتس التي يجعلها انغمارها
بالماء ، نوعاً من التصوير الاستعاري لانغمار أجساد النساء بالكبت والقمع ، بحيث يشكّل التفتح في
حالة الزهرة وحالة الشبق ، حدثاً فريداً يشبه التفجّر المضطرب بالحلم والأمنيات ، ورغبات
المقموعين ، والعجز عن تبين الرؤية الصافية في الليل مهما كان سطوع القمر شديداً : « مع هبوط
الليل يخرجون إلى الهور عاريات ، ويدخلن الماء ، لكن ذلك لا يحدث أبداً إلا عندما يغدو العالم
المائي كله أصفر أصفر .. أصفر اصفراراً جميلاً ، أنت لا تعرف نساء الهور ، سينزلن عاريات
محتاجات عاشقات بلهفة لا نظير لها . عندما يغدو العالم بأسره أصفر اصفراراً يبعث الظن أن قمر
الهور تذاثر شظايا وسقط فوق القصب وشعت ضياؤه المدهشة ، وسيمكث الرجال طويلاً في أكواخهم
لا يخرجون منها ، فهذا يوم العاريات إنه طقس . ثم يبدأن بالبحث عن زهرة القصب المتييسة
يجمعها بنشاط ثم سرعان ما تغمرهن المياه العميقة ، (٢) . لم يشكل هذا المقطع سوى أسطر قليلة
في رواية متوسطة الطول . ومع ذلك ، كان أجمل مافي الرواية ليس فقط بسبب انعزاله الجزئي
عن الأيديولوجية والدعاوة السياسية المباشرة . وإنما بسبب مافيه من فرادة واستثارة خاصة ، ترتدّ
إلى جو المغامرة والخطر الذي أحاط بشخصية الواصف ، وهو مسافر للحصول على هوية ميّت من
أقربائه البعيدين المقيمين في الأهوار بالإضافة إلى « الغلالة الحلمية » التي خلّصت المهدد الذي
يحتمل أن يكون واقعة معروفة من شوائبه وعوالقه الواقعية ، التي يفترض أن تكون في المشهد
الواقعي مثقلة بالغبار والأوساخ ، بسبب مقتضيات العمل في الأرياف ، وهناك أيضاً ما يمكن أن
يضمّه المشهد الواقعي من منافرة للجمال الأنثوي المنشود في العرى ، بسبب اللواتي تجاوزن مرحلة
العمر الجميل ، وبسبب احتمالات التعرض للدغ الأفاعي المائية وسواها من الكائنات « غير
الجميلة » التي يضمّها واقعياً عالم المستنقعات .

(١) السيسبانة - مكّي محمد علي - الدار العربية للكتاب - طرابلس - ليبيا - ط (١) ١٩٨٣ - ص ٢٣ .

(٢) عشاء المأتم - فاضل الربيعي - ص ١١١ .

فى الاتجاه الثانى يحشد حليم بركات تفاصيل الحياة اليومية فى الكفرون خلال الأربعينيات لا يكاد يستثنى من ذلك شيئاً ، وخاصة بما يتعلق بعالم الصغار كالسباحة عراة تماماً فى « الغيايط » ، والتلصص من أجسام الدلب والديس على المتستحلمات من الفتيات ، ومواجهة الرذاذ المتدفق من طاحونة الماء ، وسرقة الحمام ، وغير ذلك . ولكن الحدث الأكثر إثارة وفرادة من ذلك العالم ، كان المبيت فى مغارة مار إلياس المرعبة ، إما امتحاناً للشجاعة وإثباتاً دامغاً لها ، وإما يقصد الاستشفاء من مرض مستعص على العلاج ، حيث أدّى مبيت ابن عم الكاتب إلى وفاته إثر مبيته فى تلك المغارة بعدما أطبق عليه بأسه من إمكانية الشفاء^(١) .

لعبة السكّارات فى « الضباع » لإبراهيم الخليل من سورية ، هى الأكثر تجسيدا - فيما أعرف - لما سمّيته جمالاً وحشياً نادراً . فهذه اللعبة التى ينسبها الكاتب إلى بادية الرقة ، تتضمن حشداً لاحداً له من نقاط الإثارة الجمالية الناجمة عن مجرد تصوير اللعبة ، دون تغليفها بأية عناصر حلمية ، أو محاولات شحنها بأبعاد أسطورية أو فكرية فائضة عن حدود اللعبة ، مما يدفعنا إلى الافتراض بأن « الضباع » لا تضم شيئاً مثيراً من الناحية الجمالية سوى الفصل الخاص بلعبة السكّارت ، وما تبقى كان مجرد إطار لا بد منه لاستيعاب ذروة العمل .

فى تلك البادية ، تخرج مجموعة من الفلاحات البدويات للاحتطاب أو جمع الأعشاب ، وبعيداً عن العيون ، لا يخلجان مما تضطرم به أعماقهن من شبق متأجج يزيده استعاراً معرفتهن الأكيدة بأن عقاب إعلانه أو التعبير التلقائى عنه هو الموت وخصوصاً إذا نجم عن تجربة الحب فقد البكارة أو الحمل أو الفضيحة ، ولذلك يفرغن شحناتهن الشبقية بطريقة جمعية فذة وغريبة ، إذ يأسرن بواسطة تسلّحن بالفؤوس رجلاً ساهياً غافلاً عما حوله ، كان فى « الضباع » راعياً مستلقياً بكسل ينظر إلى قطيعه حالماً بامرأة ، يوثقته جيداً ، ويربطن عضوه القناسلى بخيط كتان قوى ، وتتبرع إحداهن - اسمها فى الرواية « فرنساوية » ، بالتعرى لإثاراته ، ويقضين اليوم كله فى التفرج عليه ومداعبته ، وهو مستثار بعري « فرنساوية » ، التى لا تدع وسيلة لإثارته دون أن تقوم بها ، وهو موثق عاجز عن الفعل والحركة ، وفى نفس الوقت تلجأ الفتيات إلى شدّ الخيط فيكاد عضوه المتورم ينقسم عن جسده ، والألم يفرى كيانه ، ولا تجديه استغاثاته الناجمة عن آلامه الممزقة المرعبة شيئاً ، وتنتهى اللعبة أواخر النهار بعد أن تمكّن مدفوعاً بالألم والرغبة المجنونة فى الانتقام « جنسياً » من « فرنساوية » من فكّ وثاقه ، وعندما يندفع بجنون صوب عرى « فرنساوية » ، تعاجله

(١) طائر الحوم ، حليم بركات - ص ٦٩ .

الفتيات المذعورات من حريقته وخطورة تفاقم الوضع بالفؤوس ، فيقتلنه فوراً ، ويرجعن إلى القرية مجنونات ، دون أن يتيح الذعر فرصة « لفرنساوية » ترتدى فيها ثيابها فتدخل القرية عارية مع الفتيات (١).

لا شك في أن ما سماه الكاتب « لعبة السكارات » يمكن تحميلها بعدد كبير من المحمولات الاجتماعية والنفسية والسلوكية ، فردياً أو جمعياً ، وخصوصاً ما تعلق بالوقوف ، أو الإشراف على حافة الإرواء الجنسي ، التي بدت في الرواية حافة للموت ، واستغراق هذا الوقف معظم ساعات النهار بدلاً من انقضائه في الحالات المماثلة خلال فترة قصيرة ، أما أن يستغرق مشهد الإشراف على الموت ، واللذة المغموسة بأشنع أشكال الألم ، والتلذذ السادي بالتفرج على رجل يموت من الإثارة والألم ، كل تلك الفترة ، فإن ذلك يشكل حالة استثنائية ، بالإضافة إلى ما يتلامح في المشهد من آفاق الكبت التاريخي المرعب ، وما يفعله القهر الاجتماعي بالرجال والنساء على حد سواء ، واجتماع اللذة بالألم ، وعد كل منهما حداً أقصى للآخر ، إذ يعد الألم أقصى حد للذة ، وتعد اللذة بدورها حداً أقصى للألم . وهلم جرا .

وذلك كله لم يعط « الضباع » امتيازاً جمالياً فقط ، وإنما أعطاها - من وجهة نظري - مسوغ وجودها ، لأن ما ضمته في الفصول الأخرى كان معتاداً ومكروراً في الأعمال التي تتناول أوضاعاً فلاحية ، أو عادات خاصة بأنصاف البدو المقيمين في حوض نهر البليخ في الجزيرة السورية .

ثامناً : نجيب محفوظ والمحلية

إن كل دراسة في الرواية العربية تستثني من مجرياتها نجيب محفوظ ، فإنما تحكم على نفسها بشيء من الضعة والتخلخل ، وفي الحد الأدنى بقدر من مجانية الاشتمال . ليس بسبب التهيّب الذي ينجم موضوعياً عن حصول الكاتب على جائزة نوبل بوصفها صيغة رسمية عالمية للاعتراف بالعبقريّة والأهمية الكبيرة ، بل بسبب الموقع الفذ الذي تحتله أعماله في تاريخ الرواية العربية وواقعها الواهن ، وإذا كنت صرفت النظر عن تناول أعماله وإدراجها في سياق ما أتحدث عنه ، فمرد ذلك إلى ثلاثة أسباب تتلخص في :

١- أن ضخامة المادة الروائية لدى نجيب محفوظ ، وقيمتها الفنية ، عربياً وعالمياً ، تستدعي تخصيصها بعدد من الدراسات الطويلة والمعمّقة ، وليس مجرد إدراجها في سياقات أخرى .

(١) الضباع - إبراهيم الخليل - دار الحوار - اللاذقية - ط (١) ١٩٨٥ - من ص ٦١ حتى ص ٧٩ .

٢ - أن من مقاصد الدرس القدى أن ينقل إلى حيّز الضوء عدداً من الأعمال الجيدة التي لم يتح لها أن تلقى ما تستأهله من اهتمام ، بسبب الاستلاب الذي يعيشه النقد أو بالأحرى ، جبن النقد ، إزاء الأسماء اللامعة الكبرى .

٣ - أن الفترة التي أنجز فيها نجيب محفوظ مجده الروائى ، تخرج عن الحيّز الزمنى الذى يعنى به البحث ، بحيث تنضم أعماله من هذه الزاوية إلى تاريخ الرواية العربية حديثة التكوين ، أكثر مما تنضم إلى حركيتها الراهنة . ولكن .. فى جميع الأحوال .. لابد من الإشارة إلى الإنجاز العظيم الذى حققه نجيب محفوظ ، بشأن ذلك المهرجان العجيب من تفاصيل الحياة العربية المصرية عموماً ، والقاهرة خصوصاً ، مما غمستها بشئ من السيرة ذات الطابع الأسطورى وجعل كثيراً من شخصيات رواياته وأسمائها ، جزءاً لا يمكن فصله عن الحياة الثقافية وحتى عن الحياة اليومية للكتلة الجماهيرية الكبرى ، ليس فى مصر وحدها ، وإنما فى معظم بقاع الوطن العربى ، فقد أرسى برسم معماره الروائى مداميك ميثولوجيا مكانية خاصة تتحدد معالمها الأساسية بـ : الوقف ، والحارة ، والتكية ، والقرافة ، والكتاب ، والرواية ، والسبيل ، والحانة ، والخلاء ، إلخ .. ولكن بالإضافة إلى ميثولوجيا المكان هذه ، انفرد نجيب محفوظ وتلك تجليته الكبرى كروائى بتشيد ميثولوجيا من الأشخاص أو الأدوار الأدائية ،^(١) .

إن معظم ما كتبه نجيب محفوظ باستثناء رواياته التاريخية ورواياته ذلك الطابع ، الفانتازى ، - يمس القضايا المحلية التى سبقت الإشارة إليها ولكن ما سبق ذكره من الأسباب بالتضافر مع انفتاح رواياته إلى خارج القضايا المحلية ، واكتظاظها بالعوالم المتنوعة التى تجعل نصيب المادة المحلية ضئيلاً نسبياً ويحتل مساحة ضيقة داخل العمل الواحد . كل هذا يسهم فى عدّ : محليات ، نجيب محفوظ تخرج عن معظم الأنساق التى عنى بها البحث .

تاسعا : « مفترق المطر ، والطموح إلى قول ، كل شئ » ، خاص بالبيئة المحلية

الرواية عمل ضخم حاول فيه الكاتب أن يجعله سجلاً أميناً وشاملاً للمنطقة الجبلية القريبة من الدريكيش ، انطلاقاً من قريته ، كفر شاغر ، وجهد ألا يترك شأنًا صغيراً أو كبيراً خاصاً بهذه المنطقة دون أن يوليه تفاصيله الكافية الوافية ، والزائدة معظم الأحيان عن الحاجة ، كالعادات فى الزواج وتشجيع الموتى والتعامل مع المرضى ، وقضايا الهجرة إلى أمريكا الجنوبية ، وتربية الأبقار وصناعة الأحذية يدوياً ، والتعليم لدى « الخطيب » الذى يسمّى فى المدن السورية « شيخ الكتاب » ،

(١) نجيب محفوظ فيلسوفاً بالوكالة - جورج طرابيشي - مجلة الناقد - لندن - العدد (١٩) ١٩٩٠ - ص ٢٤ .

وجنى المحاصيل والحصاد ، وخلافات الناس واتفاقاتهم ، وتسالى الطفولة والمراهقة ، والمنافسات بين القرى ، وأيام البيادر والثقافة الدراجة ، وإثبات التفوق فى الثقافة المحترمة والتقرب إلى الله من خلال حفظ القرآن .. إلخ .

مما يرمى به هذا العمل ترهله وغرقه فى تفاصيل وشروحات تعليمية وتوضيحية تبدو أحياناً أكثر اتصالاً بالدراسات الاجتماعية والجغرافية ، أكثر مما تتصل بفن الرواية ، وقد كانت دراية الكاتب بقابلية الفن الروائى لاستيعاب كل شىء وراء قدر من الاتساع والتشظى اللذين ابتليت بهما « مفترق المطر » ، وكانت رغبته القوية فى وصل منطقته بالمناطق الأخرى ، وبالعالم ، وإحساسه العام بضرورة تمزيق الحجب الكثيفة عن الواقع المرير الذى أغرق المنطقة فى تاريخ حافل بالبؤس والانعزال والمآسى والقمع والجوع والفقر ، والحرمان من كل شىء ، وراء القدر المتبقى من الاتساع الذى كاد أن يترك آثاره السلبية على كلية العمل .. ولكن تمتع الكاتب بما يتمتع الفنانون الكبار من رهافة تجاه الحياة والعالم وتفاصيل الحياة الصغيرة ، وامتلاك الحس الساخر ، المدعوم ببناء عرقى - لغوى بدا متيناً من خلال الرواية ، جعل « مفترق المطر » على عتبة إنجاز روائى كبير ، لم يحل دون إنجازه الكامل سوى ترسل الكاتب ، وتدفقاته السردية التى لم تحل بدورها ، دون اختيار روايته لاستعراض ما يمكن استعراضه من الملامح الكبرى لتناول البيئات المحلية التى تصلح هذه الرواية لاستعراضها والتمثيل عليها بكفاءة ملحوظة .

رغم ضخامة الرواية ، فإنها عموماً فقيرة بالأحداث ، إنها تناول بضع محطات من حياة الكاتب ، وطفولته التى وضعها فى مرحلتين أولى وثانية ، انطلقت الرواية من عرس أخته التى زوجها أهله لشيخ « درويش » فقير تقع قريبته « شرقى الضهر » ، أى على السفوح الشرقية لسلسلة الجبال الساحلية ، ثم تتدفق التفاصيل باسترجاع شامل يسير فى شتى الاتجاهات الزمنية ، إنما يحكمه عموماً مساره أماماً ، بعد أن تم الانتقال إليه بقفزة واحدة ، تلت استعراض جوانب من العرس وأهازيجه التى تختم الرواية مثلما ابتدأتها . والمهم أن هذه الرواية تحتوى على معظم ما لجأ إليه الكتاب الآخرون لتقديم النكهة المحلية التى يمكن إجمالها فى النقاط التالية :

(أ) الطبيعة الجغرافية

أسهبت الرواية فى وصف الطبيعة الجغرافية للمنطقة ، بقصد تقديم صورة دقيقة وشاملة للمكان الذى احتضن الأحداث ، ونجد فى الوصف أحياناً تنحية للتأثيرات والأبعاد الانفعالية والعاطفية التى تطفو على السطح عندما يصف الإنسان أمكنة يرتبط معها بعدد كبير من الأواصر ، فجاءت بعض المقاطع تقريرية ، أقرب إلى البرود وبعضها يأتى على ذكر عدد من المواقع

المعروفة مما يجعل القارئ قادراً على تحديد الموقع الجغرافي للمنطقة : « سطوح المرتفعات المشجرة ، التي تنساح منها مغرّة نزولاً حتى تفرق في البحر عند طرطوس ، حيث تظهر للعين المراكب الشراعية قادمة أو ناهية جنوباً إلى طرابلس ، أو مشتملة بين أرواد واللاذقية ، أو موعلة في البحر إلى قبرص . والبلاطة هي أول مرتفع في وجه ذاك الهواء الخري . ومنها يتسلق الجبال إلى الجرد ، حيث لا ينقش الغمام إلا أسابيع قليلة في الصيف .

... وعن البلاطة طالما تمينا ، لو كنا نستطيع أن نلمس الثلج على قمة جبل عكار . كانت تلك القمة تبدو لنا بيضاء دائماً كأنها أشعة مركب راس إلى الأبد . ومن تلك القمة الدائمة الثلج ، كانت أنظارنا تنزلق إلى السهول ، وتضرب فيها إلى « الدكتور » ، ومن هناك تنساح بحراً إلى ميناء طرابلس . وفي أيام رمضان الكثيفة الغيم ، كانت يطلب إلينا أن نقف على البلاطة ، لنسمع مدفع الإفطار من طرابلس ،^(١) .

لم يفرد الكاتب مقاطع محدّدة لوصف الأمكنة ، ولم يعتمد طريقة معينة في ذلك ، كالانتقال من المشهد الكلى إلى تفاصيله وجزئياته ، أو العكس ، بل تحصلت معرفتنا بالمنطقة تدريجياً ومن خلال مابعثره الكاتب من ملامحها داخل السياق فنجد مثل هذه التفاصيل في عدد كبير من صفحات الرواية ، في هذه الناحية دريان فقط الدرب الأسفل هو درب عين السباع ، ولا فائدة لنا ممّا تحته حتى النهر الذي يغرب من جنوب الضيعة ، ليلقى بعد قليل بنهر عين البساتين المغرب من شمالها ، إذ تمتد من تحته كروم الزيتون والعنب ، وكلها ملك الضيع المجاورة .

... من بلوطة الشكاير ، نقطة تحوّل الدرب إلى الضهر ، ومفتاح الحقول ، تنطلق الدواب مشرّقة في الحقول المحصودة بمدى يقارب مسير ساعة^(٢) . نفترض أنّ الكاتب يأمل من خلال هذا التفصيل الشديد لوصف بعض دروب قريته ، أن يستطيع القارئ تلمّس الأبعاد الفعلية للصورة المرسومة ، كما لو كان رفيقه في السير عبر تلك الدروب . وسواء استطاع القارئ إدراك الصورة أم لم يستطع ، فإن هذه التفاصيل التي تنتشر على عدد كبير من الصفحات كما سبقت الإشارة تشي بولع الكاتب ، أو برغبته القويّة في إيصال كلّ ماتخزنه ذاكرته ومشاهداته البصرية إلى الآخرين من أبناء المنطقة ومن خارجها .

والى جانب هذه التفاصيل والشروحات الخالية من المشاركة الانفعالية بما تحيل إليه ، هناك مقاطع كثيرة تكتظ بهذه المشاركة عبر مستويين :

(١) مفترق المطر - يوسف أحمد المحمود - ص ٢١٢ .

(٢) مفترق المطر - ص ٢٠٠ ، ٢٠١ .

يتعلق الأول بتصوير العناء والكفاح المرير اللذين بذلهما أهل المنطقة للتعامل مع فقر الأرض وطبيعتها الجبلية القاسية ، وانعدام التناسب بين الجهد الهائل المبذول والمردود الضئيل لهذا الجهد . ويتعلق الثانى بالإحساس الجمالى العام بجماليات المنطقة من خلال إظهار بعض الانشراح للمناظر والإطلالات والنسائم العذبة وانكعاس ذلك فى تعامل الكاتب مع الكلمات ، واعتماد البلاغة التقليدية فى النشاط التخيلى الراشح من المقاطع الوصفية والحوارية والسردية وسواها ، مما يذكرنا بالشعراء الجاهليين المولعين بقرن الشيء إلى ما يشبهه من صور وموجودات وعناصر كانت تحيط بهم فى بيئتهم الصحراوية الجاهلية . فالكاتب فى « مفترق المطر » يبدو شديد الولع بعقد المقارنات وزحم المادة الحكائية بعدد لا حصر له من الصور الطريفة الوافدة - دونما استثناء تقريباً - من القيعان العميقة المنسية للقرى الجبلية فى منطقة الدريكيش .

لقد شكّل الولع بعقد المقارنات الطريفة ، والساخرة ، أسلوباً مميزاً للكاتب ، التزمه فى جميع ما كتب تقريباً ، بما فى ذلك تلك الزوايا الصحفية الصغيرة فى جريدة الثورة مع الإشارة إلى أن اضطرابه إلى الكتابة اليومية بأسلوب أرادته تهكمياً ، أوقعه فى قدر ليس ضئيلاً من الافتعال الذى أفقد كتابته شذوها وسحرها المعهودين فيما كتبه فى إطار القصة والرواية ، وقد استطاعت تشبيهاته الطريفة ومقارناته الساخرة أداء وظيفتين رئيسيتين :

الأولى : أن الإسراف فى تشبيه الشيء بشيء فيه قدر من الدونية ، ملمح بارز لأساليب أهل المنطقة فى التعامل والتخاطب مع الآخرين ، وخصوصاً فى الدريكيش التى لم تكن قد أصبحت مدينة ، حسبما يصنفونها الآن . وقد أشار الكاتب بشكل مفصل إلى ما يتمتع به أهل الدريكيش - البلدة من موهبة خاصة فى السخرية والقدرة على الخط من شأن الآخرين^(١) . ناسياً أنه متفوق عليهم بالفطرة ، فيما يتعلق بهذا الشأن ، وناسياً أن هذا الشأن أيضاً - يمتد ليشمل النطاق الجغرافى - الاجتماعى للمنطقة . وربما لجأ أبناء تلك المنطقة إلى ذلك ، ليستطيعوا احتمال الفظيع الذى عانوه قروناً طويلة . بوصف السخرية وعقد المقارنات التهكمية تشعرهم بشيء من المرح الذى يستطيعون استنباته من الحياة والنشاط الاقتصادى ، وتشعرهم أيضاً بشيء من التفوق - الكاذب غالباً - على بعضهم ، وليس على الآخرين الذين لم يكونوا موجودين فى الجبال إلا من خلال الدرك ومحصلى الضرائب ، وهؤلاء الذين يمثلون السلطات الغاشمة فى تلك الآناء ، كانوا آخرين رهيبين لا يمكن الاقتراب منهم بشيء فيه رائحة السوء ، فلا يسخرون منهم إلا بعد غيابهم ،

(١) مفترق المطر - ص ٥١٧ .

فتشعرهم السخرية بشيء من الحماية - الكاذبة - وتشعرهم أيضاً بقدر ضئيل من لذة الانتقام - الكاذب أيضاً .

والثانية : أن بروز المشبه به إلى صدارة النسق - اللغوى - التعبيري ، بشكل يتم فيه إهمال المشبه ، عمداً أو بشكل عفوى ، ملتح ثقافى ينحدر من الموروث الثقافى العربى الضارب فى أعماق الجاهلية ، حيث كان الشاعر على سبيل المثال يشبه ناقتة بالثور الوحشى ، فيشير إلى الناقة بكلمة أو كلمتين ليحتل الثور بعدئذ كامل المشهد التخيلى ، وقد أشار الكابت إلى موروثه الثقافى بشكل شديد التفصيل ذاكراً أنه ديوان امرئ القيس كان أول كتاب مطبوع ، بعد القرآن ، يقرؤه (١) .

والأمثلة كثيرة :

« منذ سحر اليوم الثانى نظرنا ، لما أوقظنا ، لما أوقظنا ، إلى أكفنا كما تنظر فتاة أفاقت من تخدير ، إلى نفسها وقد وجدت جسمها بغير الحال التى نامت عليها ، (٢) .

« قال الأب بصوت يخدشه نوم غير مريح : « مالكم كالضبع المقعية على باب وكرها ، لا تدرى أين ترتزق فى ليلتها تلك ؟ (٣) .

انتفض صوت بنت لطوف يقول : « اسمعوا يا أولاد الرب هل هم فحول أو عجول مخصصة تدهن خصيها بالزبد ... (٤) .

« تعد عزنوسين وثلاثة على القصبة الواحدة ، بشال حريرية ، أطلقت فى حزن أوراق النصف الأعلى من القصبة ثم تدلت كشرابات الطرايش الشمط ، ولكن بألوان يصعب وصفها ، وينعومة أحسننا أننا نلمسها بالقلب ، لا بأصابع أيدينا ، وكل قصبة توجت قامتها بشبشولة تشبه طلع النخيل ، لولا أن غصيناتها نافرة إلى الأعلى كإكليل على رأس عروس جنية ، والأوراق الخضراء ، على طول القصبة ، كل ورقة بطول ذراع الصبى تشب مرتفعة إلى مثل المرفق ، ثم تلصب من هناك كذيول المهورات الرائعة فى مرج (٥) .

(١) مفترق المطر - ص ٢٧٢ .

(٢) نفسه - ص ١٥٠ .

(٣) نفسه - ص ١٥١ .

(٤) نفسه - ص ١٥١ .

(٥) نفسه - ص ١٥٢ .

فى الطريق إلى طرابلس يمر ، أبو الطاهر ، الأنا الرواى فى القصة ، بقرية اسمها ، بيت أحمد ونوس ، تقع بين صافيتا والحدود اللبنانية ، فيتذكر الكاب مثلاً محلياً يقول : ، مثل يقول : ، مثل ضيف بيت أحمد ونوس ، يفرد بعدها صفحتين ونصف الصفحة ليحكى قصة هذا المثل^(١) .

وفى موقع آخر من الرواية يذكر أن ، العلية ، التى استقل بها خارج البيت سموها ، مغارة السائح ، ويلي ذكر التسمية حكاية كاملة لقصة المغارة مع أسباب إطلاق التسمية^(٢) .

وفى موضع آخر يشبه لون الطريوش ، بلون عرنوس السماق البالغ المندى ،^(٣) . ومن الملاحظ أن هذه التشبيهات والمقارنات لا تقصد ما يقصده الدرس البلاغى من عقد المقارنة بين شبيهين ، بقصد الإظهار والجلال ، بل قصدت شيئاً من المرح ، وتضمنت إلى جانب ذلك ملامح من موجودات البيئة المحلية ، ولامح من طبيعتها الجغرافية ، سواء تعلق ذلك بالتضاريس أم بالمزروعات والحيوانات الأهلية والمتوحشة الموجودة فى المنطقة ، البلوط ، قصبات الذرة الصفراء ، المرنج ، المهيرات ، العجول المخصية ، الضباع ، السماق ... إلخ ..

لا تتحصل الصورة الكاملة لخصوصية الجغرافية الطبيعية للمنطقة قبل الفراغ من قراءة الرواية بصفحاتها التى تبلغ أربع عشرة وستمئة صفحة // ٦١٤ // لأن الوصف الجغرافى مبثوث فى كل صفحة تقريباً ، وخصوصاً ما تعلق بتدخلات الطبيعة القاسية ضد الإنسان فى سعيه الأبدى لتطويعها والانتفاع بخيراتها ، وكان حضور الطبيعة يضمن أحياناً ويحضر طاغياً فى الأحياء التى ينال الطفلان ، أبو مزيد ، و ، أبو الطاهر ، نصيبهما ، أو بالأحرى يدفعان ضريبتهما من العمل القاسى الذى لابد من إنجازه للاستمرار فى العيش ، وخصوصاً عندما يذهبان للحفر وراء محراث أولاد عمتهما فى الأسجار التشرينية شديدة البرودة^(٤) ، وعندما يحين موعد الحصاد ويضطران لحصاد ، الشكارة فى الظهيرة الحارقة^(٥) : ، هبطنا نلتوى هنا وهناك ، بين أقراص البلان تارة والصخور والمدرجات تارة أخرى كتعابين جريحين ، وأبو زيد لا ينفك يصفر استهوالاً تحت أقدامنا ، ازدابت ارتخاء ، وازداد هوامتنا ، وكثر فيه القصب ، والنباتات المعيقة ،^(٦) . ولم يكن الزرع والحصاد وأيام البيدر وحدها التى تستأثر بإظهار العناء ، بل كان ذلك يحدث كلما قام

(١) مفترق المطر - من صفحة ٤٢٤ إلى ٤٢٦ .

(٢) نفسه - من صفحة ٤٣٩ إلى ٤٤٠ .

(٣) نفسه - ص ٥١٩ .

(٤) نفسه - ص ٥٥ وما بعدها .

(٥) نفسه - ص ١٥١ وما بعدها .

(٦) مفترق المطر - ص ٦٦ .

أحد بأيّ عمل زراعى ، ابتداء من تربية دودة الحرير ، ومروراً بنقل الماء من العين وتربية الأبقار ورعيها وسقيها ، وجنى التين والزيتون ، والذهاب إلى الطاحون ، وعشرات الأعمال الأخرى التى زحمت الرواية الطويلة ، التى ربما ظنّ الكاتب أنّه أغفل كثيراً ممّا كان يودّ ذكره فيها ، رغم طولها ، ورغم ما حشره فيها ممّا كان يفعله أهل المنطقة ، زرع لا بالمناجل يقطع ولا هو بالأيدى يقطع . مثل أذن الجحشة ، حركها تتحرك ، ولكنها لا تجدع مخطان قنب ممسوكة بالأرض . كلّ النهار قرفصة وازحف تكسرت عظامنا اهترأ ما عليها من لحم ،^(١) .

ورغم ازدياد مساحة العناء وطغيانها على ما عداها ، فإنّ ذلك لم يكن يمنع الكاتب - الطفل من إظهار بعض ما كان يستشعره من جماليّات مختلفة ، لم تحل مشاغل الطفولة وشقاواتها المعروفة دون إظهاره : « كانت الشمس ترشق أول دفعة من أشعتها على رأس الجبل المقابل كأنها أوراق ورود حمراء يابسة يسوقها هواء جاف ، وهكذا على رؤوس الجبال المتتابعة بانخفاض يقلّ كلما اقتربت من البحر ، فتبدو كأنها صوامع رهبان ، تتمايل ذبالات أسرجتها اليائسة على ترائيم أبحها السهر ، واستشرى فيها الضجر ،^(٢) .

لا يتخلص وصف الطبيعة الجميلة من أثقال الشقاء والعناء إلا قبل انتهاء الرواية بقليل ، وبعدما يكون : « أنا الراوى ، قد قطع مسافة فى التحصيل الثقافى ، ومسافة أخرى فى العمر وضعته فى بداية الشباب والنضج ، وجاء ذلك أثناء الرحلة التى اجتازها فى الدروب الجبلية لزيارة الشاعر ، الذى لم يذكر اسمه خلافاً لما ورد فى بقية الرواية ، وتمّ تنويع الرحلة بلقاء الشاعر الذى كرّس شطراً من حياته للشعر ، وشطراً آخر لزراعة جنائن التفاح .

لقد شاع فى هذه الرحلة جوّ عام من الاسترخاء ، ربّما كان مردّه إلى أنّ الكاتب والقارئ أيضاً يحتاجان إلى شيء منه بعد مضى ما يزيد على خمسمئة صفحة من الرواية ذات القطع الكبير . وربّما ارتدّ ذلك أيضاً إلى أنّ الرحلة والتفاح والشاعر ، عناصر شكّلتها بمجموعها حالة التغريب اليتيمة التى خرقت الواقع المشقى الذى أشاعه الكاتب فى جميع أجواء الرواية وصفحاتها . وهذا التغريب ، ربّما أراده الكاتب نوعاً من الخلاص المعرفى ، أو الخلاص بواسطة المعرفة ، لأنه جاء ذات طابع ثقافى خالص ، يمكن إنجازه بعيداً عن ظلال الاستحالة التى كانت تبدو مسيطرة على كلّ شيء . فجنائن التفاح ليست بعيدة بدليل اجتياز المسافة إليها مشياً ، والمقصود بالزيارة مشهود له بالشاعرية ، إذ كان ينشر شعر على صفحات الجرائد^(٣) ، ولم يمارس كتابة الشعر على

(١) نفسه - ص ١٥١ .

(٢) نفسه - ص ٦٦ .

(٣) مفترق المطر - ص ٥٤٠ .

الورق فقط ، وإنما مارسها على الأرض ، فغَيَّر ملامح المشهد المرئي من خلال تحويل مساحة خالية ، إلى بساتين تفاح . والخلاص من الواقع الرديء عن طريق المعرفة ، بسبب استحالة إنجازه في المنطقة عن طريق النشاط الاقتصادي ، أفاض الكاتب كثيراً في الحديث عنه ، وخصوصاً أثناء الحديث عن اشتراكه في الجرائد المحلية والعربية على الطريقة الحمينية ، كما سماها حيث كان أهالي بلدة حمّين يرسلون طلبات اشتراك إلى جميع الجرائد الصادرة في سورية ولبنان ومصر ، وبدلاً من دفع رسوم الاشتراك كانوا يكتبون عبارة : رسم الاشتراك سيصلكم فيما بعد ، وتكون النتيجة ورود الجرائد إلى مشتركيها عدداً من السنوات ، قد تنتهي باكتشاف إدارة الجريدة أن الاشتراك لم يصلها ، فتقطع عن إرسال أعدادها ، أو تستمر بالإرسال على أمل استلام رسم الاشتراك الذي لن يصل^(١) . والمهم أن أهالي حمّين ، كانوا يتنافسون في العلم والتحصيل العلمي حين أُتيح لهم ذلك ، لأنّ واحد منهم لم يكن يطمح أن تعطيه أرضه فيزحسّن مواسمها أكثر من رطلين حنطة أو ثلاثة^(٢) : أرض حمّين لأهلها . ولكنها ، بالنسبة لغزارتهم ، لو قسّمت عليهم ترابها وأشجارها المثمرة بالميزان لما زادت حصّة الواحد عن عشرة أرطال . لذلك كانوا ، على قولهم ، يتنافسون فيما بينهم بالعلم ، بحسب ما كان عليه العلم في عصر تركيا . وحكى عنهم أنهم تنافسوا أيضاً باسم حسين^(٣) .

والتفاح أيضاً استطاع أن يجسد حالة التغريب أو الانزياح ، عن الواقع ، من خلال تطويره ، فالتفاح طارء على الزراعات التقليدية في المنطقة كالحبوب والجوز والتين والزيتون والعنب والرمان ، واستقدمته المعرفة وحدها إلى المنطقة ، أي معرفة الشاعر ، بجدواه الاقتصادية ، ونجاح زراعته في المناطق الجبلية ، ولا يخلو التفاح من بعد ثقافي - جمالي بوصفه الثمرة الرامزة إلى الغواية والخطيئة من أجل غائيّة المعرفة ، أو بالأحرى تضحية الإنسان المتجسّدة بارتكاب المعصية ، وبالتالي تضحيته بالجنة في سبيل تحصيل المعرفة استناداً إلى سفر التكوين دون أن نجد في الرواية ما يتصل مباشرة بالبعد الثقافي الديني لثمرة التفاح ، ولكن ذلك يتحصّل من خلال السياق : « كان لايفتأ ينشدهن الشعر . ما سمعته يشرك شجرتين في قصيدة واحدة أو مقطع من قصيدة . وحاولت أن أتعرف على بيت واحد سمعته ينشده ، قبل هذه المرّة ، فلم يتأكّد لي إلا أنه جديد كجدة تفاح هذا الموسم . »

(١) نفسه - ص ٥١٦ .

(٢) نفسه - ص ٥١٦ .

(٣) مفترق المطر - ٥٣٩

وانكلي الفرصة . أظنه تنصت إلى صدى صوت تردّد في شقّة الوادي الثانية .

أسرعت إليه بالسؤال ، كمن يلقي حملاً خرت به يده : « ما الحياة ، ؟ » .

قال : أن نغرس التفاح ونعطي به .

– لماذا خلقنا ؟

– لنأكل التفاح !

– والغاية من الوجود ؟

– أن نحسب ثمن التفاح .

– وبعدئذٍ ؟

– هذه على التفاح ! .. ، (١) .

ربما ساعدتني معرفتي الشخصية بطبيعة المنطقة من الربط بين الأنساق الوصفية اللغوية ، والتوضّعات الجغرافية التي تحيل إليها في الواقع الفعلي وخصوصاً فيما يتعلّق باستعمال المفردات والتعابير الشائعة في تسمية بعض المواقع والتضاريس وطرائق الزراعة ، كالحير والهاكورة والقفيلات ، والموشة والحاموش ، والصمدة .. إلخ ، ولكن لا أعرف إن كان الوصف اللغوي يقود إلى مكافئه الواقعي لدى قارئ لا يعرف المناطق الجبلية . إذ ربّما تقوده اللغة إلى تصوّرات مادية طبيعية غير تلك التي يعرفها الواقع . والمسألة لا يجوز الوقوف عندها في الرواية بوصفها كلاماً نظرياً تخيالياً . ولكن من المشروع طرح هذا التساؤل في رواية يريد كاتبها أن تنقل الواقع بأمانة قصوى ، وخصوصاً عندما يترافق ذلك بالرغبة الواضحة في تقديم الخصوصية الجغرافية الطبيعية كالوديان العميقة والجروف والجبال والمجاري المائية ، وما شابه ذلك ، فهذه العناصر بتشكيلاتها المعروفة في المناطق الجنوبية من الجبال الساحلية في سورية ، ليست عناصر نادرة الوجود ، بل يمكن الذهاب إلى العكس وعدّها معطى شائعاً في جميع المناطق الجبلية ذات الارتفاع المقارب والمناخ المقارب أيضاً ، مهما اختلفت التسميات ، فتسمية « المدرج » ، المعدّ للزراعة في الجبال المنحدرة بـ « الحير » ، تعني خصوصية في اللهجة أكثر مما تعني خصوصية في الجغرافية . والأمـر نفسه يمكن سحبه على تناول نباتات المنطقة ، أشجاراً ومحاصيل وأعشاباً ، فهي معروفة في

(١) نفسه - ص ٥٢٩ .

مناطق أخرى ، لكن التسمية قد تختلف . وقد تختلف أيضاً بعض طرائق الاستعمال .. كاستعمال « بعر دود الحرير علفاً للأبقار »^(١) ، واللجوء إلى ثمار البلوط للغذاء في سنوات المحل الشديد .

(ب) الشخصيات

على الرغم من ضخامة الرواية فهي فقيرة عموماً بالشخصيات ، وخصوصاً تلك التي تعيش خارج الأسرة المكونة من « أنا الكاتب الراوى - أبى الطاهر ، وشقيقه وأخواته وأبويه ، وخصوصاً إذا قيس ذلك إلى حجم العمل . ورغم قلة عدد الشخصيات ، فإن الكاتب جانب الأشكال المعتادة في تقديم أوصاف شخصياته وملاحمها البارزة عندما يرد ذكرها . ففي «مفترق المطر» يتطلب الأمر قراءة الرواية كاملة تقريباً حتى تكتمل ملامح صورة الأب على سبيل المثال . وفي شخصية « الأب » تتكثف معظم الملامح التي تسم ابن تلك المنطقة ، في مطلع القرن ، وربما حتى هذه الآناء ، وخاصة ما تعلق بثرائه الداخلى وتناقضاته الحادة في الوقت نفسه ، فهذا الأب عائد من هجرته في الأرجنتين ، وقد نذر نفسه فور عودته إلى أمور الدين من تعبّد وسعى إلى التفقه والتعمق في موضوعه الإيماني ، معفياً نفسه من أعباء العمل الإنتاجي ، لأنّ الجهد الذي بذله في الشغل الطبيعي في الوطن طوال العمر ، ولذلك عدّ نفسه قد اشتغل في الأرجنتين عن عمره الباقي كله ، ومع ذلك يعود مرغماً إلى الانخراط في الدورة الطبيعية لأعمال القرى ، من حصاد وفلاحة وجنى زيتون ، وذهاب إلى الطاحون . وهو في الوقت نفسه حذاء ماهر ، كان يتقن صناعة الأحذية يدوياً ويتقن إصلاحها ، وهو أيضاً شيخ جليل أباً عن جد ، كما يقال ، ويقضى جلّ يومه في تثقيف نفسه دينياً وروحياً : « كنت لا أفيق كلّ صباح إلا على أبى يتلو سيرة يوسف . كانت يحفظها هي وسورة الدهر والملك غيباً كان صوته هماً كان يوقف التلاوة عند آيات ، ثم يستأنفها .

.. كان يلحّ على « فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون » ، ويكرر أكثر منها « و ابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم » .. وما دام في التلاوة فلا يجوز لنا الكلام ، ولا يحق لنا الانصراف إلى شيء آخر ، والخروج من البيت غير مسموح به ،^(٢) .

الأم أيضاً لا تقلّ غنى عن الأب وإن كانت شخصيتها اتخذت منحى مغايراً لشخصية الأب ، وهي أيضاً تحمل خصوصية ابنة المنطقة ، ولا تكتمل صورتها - رغم المساحة الكبيرة التي

(١) مفترق المطر - ص ٢٩ .

(٢) مفترق المطر - ص (٣١١) .

احتلتها في الرواية - إلا في أواخر الرواية فلا يظهر من شخصيتها جانبها المرح إلا في الصفحات الأخيرة وهي تقلد صهرها ، الشيخ نبراس ، وذويه ساخرة من حركاته وإرباكاته . كان من الطبيعي أن تحتل الأم مساحة كبيرة بوصفها أمًا للراوى الذى تجرى الأحداث من منظوره عندما كان طفلاً . لقد كانت على خلاف زوجها مثلاً لربّ العمل القاسى الذى يريد إنهاء عمله مهما كلف الأمر ، ومهما كانت الظروف ، وتبدو خصوصيتها المحليّة في نبرتها الغاضبة ومواهبها في توجيه الشتائم وتقريع الآخرين ، فيفرد الكاتب لشتائمها الموجهة إلى البقرة ، حمّورة ، عددًا طويلاً من الفقرات سيتم التوقّف عندها لاحقاً وكذلك شتائمها الموجهة للدجاج ولابنها وابنتها خاتون وخصوصاً أثناء تسريح شعرها : « يارب .. هذا الشعر خلقتك ! سبحانك ، ما تركت مصيبة في الدنيا إلا رميتها برأسى . ما دمت تخلق ، اخلق أشياء مقبولة ومريحة . ماذا يفرق معك ؟ انظر بعينك ، هذا المشط اشتريته باثنتى عشرة بيضة ، كم سناً بقيت فيه ! هذه البنت من سيأخذها عتاً ؟ تلملم البشاعة وتجعلها في بناتى . أريد أن أعرف غيرنا ماذا يعملون لك ، فترزقهم ما يرضيهم ، ولا ترزقنا إلا ما يسخط مسبحة الرجل تسع وتسعون حبة ، وفي الصباح وفي المساء : « سبحانك اللهم وبحمدك ، « والله أكبر والله الحمد ، « والله أكبر كبيراً والحمد لله كثيراً ، ولا شيء منك إلا مثل هذه القردة . أهذه يخلقها رب ، (١) .

وعلى خلاف الأب أيضاً لم تكن معنيّة بتعليم أولادها ، ولا بتدوين زوجها ، كانت تريد أن ينجحوا في الفلاحة والزراعة وتدبير مسائل الحياة ، فالأب كان شديد الحرص على أن يتعلم أولاده القراءة وأن تكون قراءتهم ممتازة ، أنثى لا ذكراً حسب تعريفه (٢) ، أما الأم فقد كانت شبه متفرّغة للتقريع والشجار اليومي : « قراءة لعب بلعب ، خمسة أيام وأنتم مرتخون في « أبجد ، .. إن استمرت الحال كذلك فسيظهر القائم ، ولن تختتموا ربيع يس . ولماذا القراءة والكتابة ؟ لتصيروا مثل أبيكم ، الناس في شغلها وهو يرتل « سبحان الذى أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى ، « سبحانه ولا يسرى به هو إلى البرية فيفلح أرضاً ، أو يغرس شجرة ، (٣) .

« الشيخ نبراس ، الصهر الذى يظهر في أواخر الرواية تمّ رسمه بألوانه المحليّة الخالصة ، وخصوصاً فقره ، ودوشته ، وتدينه العميق . فهو لفقره لا يظهر مع أخيه الأكبر في وقت واحد لأنّ الاثنين لاثقاً واحداً يتبادلانه ولا يأتى لزيارة أنسابه إلا ليلاً لكيلا ينفضح عمره الفعلى ، وعندما

(١) مفترق المطر - ص ٣١١ .

(٢) نفسه - ص ٤٧ .

(٣) نفسه - ص ٤٨ .

يحضر لا يتبادل الكلام مع « خاتون » خطيبته فهي تكفى بتقبيل يده ويعطيها خمسين ليرة « علامة » والعلامة بمثابة الهدية الرسمية قبل الخطوبة والزواج^(١) . والخمسون ليرة مبلغ كبير بمقاييس تلك الأيام ، يقضى السهرة فى التباحث مع حميه فى أمور الدين وعلومه ، وهو حريص على الزواج من « بنت الأصول » التى يحرص أهلها على أن يبصروه بمثالبها أمام ذويه ، فيؤكد الأهل أن « خاتون » مَخْها سميك ، وأنها لن تكون كما يرجونه منها فيما يتعلّق بالنباهة والدراية وحسن إدارة منزل ، فيكون جواب الخاطبين أن البلهاء فى بيت هذه الأسرة تتلقى من التربية والتهديب والفضائل وحسن الخلق ، أضعاف ما لدى الذكيات فى بيوت أخرى^(٢) . لأن سمعة البيت التى صنعها دأب الأب على التبحر فى أمور الدين تملأ المنطقة .

تحسن الإشارة هنا إلى تلك الخصوصية المحلية المتعلقة « بأولاد الأصل » فما يكون تسميته بالنبالة العائلية لا يرتد فى المنطقة بالضرورة إلى ملكية أقطاعية موروثية ، كما هى الحال فى معظم المناطق الأخرى . بل يرتد غالباً إلى السمعة الطيبة التى يمكن أن تكتسبها بعض الأسر التى تتوارث التدين والمشixe فى اتجاهين : الأول معرفى خالص ناجم عن سعة اطلاع الشيخ وذويه وأبنائه فى أمور الدين خصوصاً ، وفى الأمور العامة عموماً ، والثانى : سلوكى يتمّ تقديره بمدى التزام هذه العائلة أو تلك بالاستقامة والأخلاق الحميدة ، بغض النظر عن أوضاعها الاقتصادية التى تصل أحياناً إلى قاع الفقر كما فى حالة الأب داخل الرواية .

الشخصيات الأخرى كانت أكثر شحوباً ، ومع ذلك استطاعت أن تعكس ملامح مختلفة من شخصية إنسان تلك المنطقة فى معظم مناحى حياته ، الاقتصادية والاجتماعية والمعرفية والمعتقدية .. إلخ .. ، والتفصيل الشديد قد يبتعد بالدراسة عما تتوخاه وخاصة أننا لا نجد شخصية واحدة - أساسية أو ثانوية - لم يتقن الكاتب رسمها وربطها بخصوصيتها المحلية ، وما أكثر الشخصيات التى تغرى الدراسة بالتوقف عندها ، « كخاتون » التى اختزلت فى شخصيتها ملامح المرأة المنذورة للشقاء الأبدى فور ولادتها ، بحيث لا تجد متسعاً للنظر فى المرأة حتى ليلة العرس ، ويحدث أن تذهب فى ثياب العرس إلى بيت الزوجية دون أن تتاح لها فرصة النظر إلى كامل قامتها بواسطة المرأة وهى فى ثياب الحلم .

(ج) الشخصيات الحيوانية

لا تقل هذه الشخصيات حضوراً وأهمية عن الشخصيات الإنسانية لما لها من تأثير حاسم فى حياة الناس ، ولقدرتها على عكس الخصوصية المحلية أكثر مما تستطيع ذلك الشخصيات الإنسانية ،

(١) مقتروق المطر - ص ٤٧٤ .

(٢) نفسه - ص ٥٤٠ وما بعدها .

وعلاقة الإنسان مع هذه الحيوانات تأخذ منحى خاصاً ، طريقاً أحياناً ، وخصوصاً فيما يتعلق بشتائمها وتوجيه الحديث واللوم إليها كأنها تفهم وتعقل كالإنسان تماماً ، ربّما انطلاقاً من عدّها مسوخاً ، أو كانت ممسوخة كانت بشراً ، مسخها الله حيوانات بسبب ما اقترفته في حياتها البشرية من موبقات . وربّما انطلاقاً من حضورها القويّ في حياة الفلاحين الذين لا يستطيعون الاستمرار في العيش دونها وجود حيوانات أليفة ، وحين يتم توجيه الحديث إليها أثناء نوبات الغضب الشديد والتعب المصنّى ، فيتم توجيهه عندئذ إلى القدر أو الظروف التي ابتلت الإنسان بالتعامل معها ، « فمحمّد ، العيسى ، الذي كان يمتنّ خصاء العجول وتيوس الماعز ، كان يسمّى هذه الحيوانات « مخاتير القرى ، الظالمين الذين مسخوا عجولاً وجدايا »^(١) ، « هو يزعم أن نفس الجدّى ، قد كانت الإنسان بخس الناس أشياءهم واغتصبهم حقوقهم »^(٢) .

« البقرة حمّورة ، أكثر الشخصيات الحيوانية حضوراً ، أثناء حلبها ورعيها وإطعامها وجلب الحشائش إليها ، وأثناء انطلاقاتها في الحقول .. ولم يكتف الكاتب بما وجهته إليها صاحببتها ، الأم ، من لوم وشتائم ملأت عدداً من الصفحات ، بل جعلها أيضاً موضوعاً للشعر الشعبي الذي يتسلى به أهل القرية عن شقائهم أيام الحصاد ..

بمعين الله منظورة
بتحلب مولى الطلجورة^(٣) .

هالموسم علينا جديد
مابتاكل غير شعير ...

« حمّورة يا حمّورة
هالليلة فرحة خضّورة
ويتابعون على قافية أخرى :
ياالله ياالله يا حواصيد
حمّورة بقرة الأجاريد

قلّما يمرّ حيوان دون أن يفرد له الكاتب مساحة وصفية أو حدثية مناسبة تفيض عن الحدود أحياناً ، فأتان بيت عمته ، الجحشة ، يفرد لمغامراته في امتطائها للركوب حوالى أربع صفحات يبيّن خلالها كيف ذاق الأمرين قبل أن يفلح في ترويضها كأنها جواد برى شرس ، وكيف انتهى المطاف إلى إذعانها للأمر الواقع : « أخذت تسير في زاروب لا أكاد أظهر عن ظهرها من جداريه

(١) مفترق المطر - ص ٤٦٨ .

(٢) نفسه - ص ٤٦٧ .

(٣) نفسه - ص ١٦٥ .

العاليين . عيناى لاتصرفان عن أذنيهما . إنها تتصبيهما متقاربتين تارة كأذنى الأرنب ، وتارة تسددهما إلى الأمام . إذا كانت نوايا إنسان تظهر فى نظراته أو ملامح وجهه ، فنواياها هى تظهر من أذنيهما ، (١) .

ويفرد الكاتب فى موضع آخر أكثر من صفحتين يحكى فيهما عن كيفية قتله للقط المنزلى الذى التهم عصفوراً من ، طاقة الرويقة ، دون أن يشفع للقط تدخل الأب الذى عدّ فضائله ولا تدخل الأم التى أعلنت أن القط أنفع لها من هذا الولد الذى لا يسمع كلمة أبويه : ، تشفع له الأب معدداً فضائله . قال إن حية لم تشاهد زاحفة إلى طاقات الحمام منذ أن اقتنينا هذا القط حتى حردون لم يعد يرى من حول البيت . وقال إنه ما رآه مرة ، يمدّ لسانه إلى الحليب ، ولا تسلق إلى القرينة المشمسة . وما استدعى قطّة إلى الدار فى شهر شباط . والأرجح أن يكون قد حسب العصفور برياً ، ولو عرف أنه يخصنا لرعى حقنا فيه . وقالت الأم : ، لا تنله بأذى ، من ليس عنده قط ، يقتل قطاً فى شهر نيسان حتى لا تأكل الفئران والجربان دود الحرير ، بيتنا فى طرف الحارة ، متى خلا من قط يتحول الفأر إليه ، ولما يمست قالت : ، إنه أنفع لنا منك . بل هو أفهم . ما نهيناه عن شيء يهّم به إلا كان ينتهى . أنت القارئ والكاتب لا تسمع لأبيك ولا لأمك . كيف تقتل قطاً يصيد الفأر والحيات بفرخ عصفور ، حرمة لأمه ، ولا فائدة فيه ، (٢) .

ولا يقتصر الأمر على هذه الحيوانات الثلاثة ، البقرة والجحشة والقط ، بل يندر أن يتجاوز الكاتب حيواناً دون ذكر كثير من صفاته وطبائعه وطرائق التعامل معه ، وهذه الحيوانات يميزها كما هو ملاحظ ، أن الناس يتعاملون معها بوصفها كائنات عاقلة بطريقة ما ، إما إيماناً مبهماً بأنها كانت أشخاصاً ظالمين عوقبوا بالمسخ ، وإما لأن تصرف كثير من الحيوانات يشى بصدوره عن ذكاء وفهم خاصين بحيث يبدو التصرف نوعاً من النكاية بمقتنى الحيوان .

(د) النشاط الاقتصادى

شغلت الأنشطة الاقتصادية لأهالى المنطقة حيّزاً كبيراً أيضاً من هذه الرواية ، وقد شرح الكاتب ممارسة معظم هذه الأنشطة بمقدار من الاستفاضة التى تذكر بالشروح المدرسية . لكن معظم هذه الأنشطة كان معروفاً فى معظم المناطق الزراعية من العوالم ، ولم يتمتع بالتالى بخصوصيته المحلية التى نعنى بها الآن . كالفلاحة ودرس القمح والحصاد والتذرية وجنى الزيتون وتربية دودة الحرير ومواسم قطاف الحرير ، والدولاب الذى يتم عبره استخلاص خيوط الحرير من

(١) مفترق المطر - ص ٢٤٥ .

(٢) نفسه - ص ٢٤٠ .

التفافها في جدران الشرنقة ، بعد ، حل ، الشرائق في وعاء ماء مغلي . وما يسهم في انحسار الطابع المحلي الخالص عن هذه الأنشطة ورودها في روايات أخرى تناولت مجاورة للمنطقة التي تناولتها ، مفترق المطر ، . فقد أفاض ، حنا مينه ، في بقايا صور ، في الحديث عن تربية دودة الحرير بتفصيل شديد بلغ اثنتي عشرة صفحة^(١) ، وتناولت ، حبيبتي يا حبّ التوت ، لأحمد داود جوانب من عملية ، حل ، شرائق الحرير في ، الدولاب ، المحلي والاتجار بخيوط الحرير^(٢) . ومع ذلك .. لابد من الاعتراف بتميز ، مفترق المطر ، في التعامل مع مجمل الأنشطة الاقتصادية التي تناولتها ، سواء تعلق ذلك بما تم تناوله في روايات أخرى كما في تربية دودة الحرير ، أو في بعض الأنشطة التي عبرت الروايات الأخرى عليها عبوراً سريعاً ، كصناعة الأحذية يدوياً ، أو انفردت بتناولها ، كتربية ، طيور الحبش ، ورعيها وسوقها في الطريق مسافة طويلة تقارب خمسين كيلو متراً لبيعها في ، طرابلس ،^(٣) . وتلخص هذا التميز بتناول الأنشطة تناول الخبير العارف بخفايا كل مهنة ، والحرص على ذكر التفاصيل كعادته في تناول كل شيء داخل الرواية ، فالذين تناولوا تربية دودة الحرير مثلاً لم يذكر أحد منهم شيئاً عن استعمال بعر الدود علماً للأبقار^(٤) ، ولم يشر أحداً أيضاً إلى صناعة ، الكريئات ، الأطباق المصنوعة من روث الأبقار لتربية دودة الحرير في مراحلها الأولى ، ثم تستعمل بعد استهلاك جزء منها ، أو تكسر حوافها وقوداً للتدفئة أو لتحمية التتور : وحدها هي تصنع ، الكريئات ، أطباق ذات حرف قائم بعرض الكف ، من روث البقرة المجمع بعضه على بعض ، من تشرين الثاني إلى منتصف شباط ،^(٥) . ومر ذكر صناعة الأحذية يدوياً في روايات أخرى ، ولكن لم تشر إحداها إلى تلك التفاصيل الشديدة وذكر المواد التي تدخل في صناعة الأحذية أيامئذ ، وتعب الحصول عليها من طرابلس ، واستعمال التسميات المحلية في ذلك ، الأستيك ، البلطنف ، الغوما ، البكس ، الحور .. إلخ : ، والغوما ما هي إلا عجلات السيارات المستهلكة ، تنتقل ، في حياة ثانية ، إلى تحت أقدام الإنسان ، ولكن الإسكافي الذي كان قد طوع جلد الجاموس شاباً ، كان يخطط الخصاصف على الوجه من الخارج ، على القالب العربي العريض من وراء ، الدقيق من أمام ، دون ما تفريق بين قدم يمين ويسار ولا اعتراف بأخصص لأي قدم كانت . ثم يقوم الحذاء ، أثر قلعه عن القالب ، بعضاً خاصة ، بحيث يصير خارجه داخله . وارتاح بعدئذ ، من عناء القلب المصنئ ، بوجود النعل المديروغ والقوالب الإفرنجية ، لا يكلفه إثبات النعل

(١) بقايا صور ، حنا مينه - من ص ١٤٣ - ١٥٤ .

(٢) حبيبتي يا حبّ التوت - أحمد داود .

(٣) مفترق المطر - ص ٤٠٨ .

(٤) نفسه - ص ٢٩ .

(٥) نفسه - ص ٢٠ .

بالوجه إلا بقّ صف مزدوج من المسامير . مارس ذلك بضع سنوات من ثلاثينيات القرن العشرين . هذا الإسكافي عاد إليه العسر كهلاً ، بتطويع الكاوتشوك في هذه الحلقة المتطورة ،^(١) .

والأنشطة التي انفردت الرواية بتناولها كثيرة أيضاً رغم قلتها قياساً إلى الأنشطة التي تمارسها المناطق الأخرى وذكرتها بالتالي روايات أخرى ، فهناك على سبيل المثال ، صيد السمك رصاً^(٢) ، في الأنهار السيلية التي يجفّ سيلها صيفاً فلا يبقى منه سوى تجمّعات مائية قليلة في القيعان الأعماق من المجرى يسمونها ، غباييط ، وفيها يأوى السمك إلى تحت الأحجار الصغيرة المخلخة ، ويتم اصطياده بضرب الأحجار التي يختبئ تحتها بأحجار أخرى . وهناك أيضاً طرائق الحصول على ملح البحر أيام الحرب وبيع محاصيل الجرد في طرطوس : كلّها ست ساعات من هنا أما سمعت أمي لما كانت تحكى لنا ، أنهم كانوا يحملون الطناجر والدسوت ، عندما انقطع عليهم المحل في الحرب العالمية الأولى ، وينزلون إلى الهيشة ، قرب طرطوس ، يغنون ماء البحر ، ليحصلوا على الملح . كلّ بندورة الجرد وعنب بيت رسلان يحمل إلى طرطوس مع طلوع الشمس يكونون هناك ،^(٣) .

(هـ) العادات والتقاليد

لا يفيدنا الاتكاء على المعنى المعجمي أو الاصطلاحي المستعمل في الجغرافية البشرية أو علم الاجتماع ، لوسم هذا المظهر من النشاط البشري ، أو ذاك ، بالعادة أو التقليد في عالم الرواية الذي يمكن أن يتسم جميع ما يتناوله بالصفة التخيلية ، أو الفردية أو الغرابة والابتعاد عن المألوف ، ويفقد بالتالي مشروعية اندراجه في سياق التقاليد التي لا بدّ من ممارستها جميعاً ، ولزمن طويل ، بشكل متوارث من جيل إلى جيل ليصحّ وسمها بأنها ، تقاليد ، .

و ، مفترق المطر ، لا يفوتها أن تحتفى بكلّ ما يمكن إدراجه في خانة العادات والتقاليد ويصل الأمر بها إلى أنها تجعل معظم ما تذكره عن الناس وأحوالهم نوعاً من العادة والتقليد ، وهذا ما ساهم في تغييب السمات الفردية لمعظم الشخصيات التي تخرج عن نطاق أسرة ، الراوى ، وساهم هذا الأمر من جهة أخرى في غرق الرواية بالوصف التوثيقي للحياة الاجتماعية ، وابتعادها بالتالي عن الإثارة المنشودة ، لأن الإدراج المطلق للأفعال والسلوكيات الفردية في الإطار العام

(١) نفسه - ص ٢٨٨ .

(٢) مفترق المطر - ص ١٥٧ .

(٣) نفسه - ص ٥٩ .

لحركة الناس يقلل من فرص اتسام هذه السلوكيات بالطابع الجمالى أو الفنى ، فلولا وجود تلك الروح المفعمة بحرارة التعاطف العميق ، وحرارة الانتماء أيضاً ، والنبرة التهامية الفذة لانتسب معظم ما جاء فى هذه الرواية إلى واحد من فروع علم الاجتماع .

انفتحت الرواية فى عباراتها الأولى على وداع الراوى - الكاتب ، لأخته الذاهبة عروساً إلى مكان بعيد يقع « شرقى الضهر » ، وتنتهى به بعد أن تكون قد عبرت بكل ما يتعلّق بطلب « يد العروس » ، وأخذ رأيها وتدخلات « الأودام » ، لحل ما يمكن أن ينجم من خلافات حول مهرها ثم تجهيزها والذهاب بها فى طريق تعبّره أول مرّة ، ويقدر ما كان العرس يعنى من فرح عام كان يعنى من جانب آخر حزناً عميقاً عميقاً إذا كانت العروس ذاهبة إلى مكان بعيد مما يسبّب فراقاً ربما كان أبدياً بين العروس وأهلها : « هى على فرس وأنا على الأرض وحدنا كنّا نبكى ، بين تلك الجمهرة التى تحيط بنا ، بعضهم كان ينظر فينا ، وبعض يدير ظهره إلينا .

.. ومضوا بها مشرّقين ، يستأنفون ما توقف عنا من غناء وتصفيق على أنغام « أرغول » ، طويل الأنفاس ، يؤرّج الفرح بحبال الحزن ، ويبتزّ الدمع باسم الفرح ، وصدى إطلاق بارود يرتدّ بعضه إلى بعض ، كما ترتدّ أمواج البحر قبل شاطئ صخرى عال ، (١) . وفى الفصول الأخيرة التى تبلغ حوالى مئة وخمسين صفحة ، تأتى الرواية على كل شىء يتعلّق بالخطبة والزواج والمباحثات التى تسبق ذلك ، ولا تكتفى الرواية بالسرد وإنما تسجّل معظم المقاطع الحوارية و « الأخذ والرد » .. فالشيخ الذى استحضروه « لقراءة الفاتحة » ، يصرّ على أخذ رأى العروس قبل أن يفعل شيئاً ويمهّد لذلك بخطبة طويلة : « إنك يابنتى لن تغنى عنى عند الله شيئاً ، وأنا لن أغنى شيئاً فى حياتك ، وأهلك ليسوا مضطرين ولا مكرهين ، والشأن هو شأنك أنت ، .. قبولاك لحضورى أنا هو تقدير منك ، ولكنه أمر عادى ، فهل ترين شهراً يمرّ دون أن يكون لنا حضور عندكم ، أو حضور لكم عندنا ، وأنا مثل أبيك ، لا أريد إلا ما فيه لك الخير . نحن بريئون من خطيئتك . أنا لا أقرأ فاتحة إلا فاتحة بالرضى المعلن ، وإذا ما قرأتها فقد لا أسامح بها . وما يعلن أمامى لا يستطيع أحد رده ..

ثم التفت جهة عبد الرحمن وقال : « قبضوها العلامة ، إن كانت تقبلها ... » (٢) .

وكان ردّ خاتون متقضّباً لايزيد على عبارة واحدة : « كلكم على رأسى وعينى » قبلت العلامة بتقبيل يد المختار ثم يد الشيخ ، وهمّت أن تقبل أيدى الوجهاء فى الضيعة بعد يدى أبى

(١) مفترق المطر - ص (٧) .

(٢) نفسه - ص ٤٧٤ .

وعبد الرحيم ، لولا أن الشيخ قال : يكفى ، وانصرف كما كان ينصرف المزمعون على السفر ، لأول مرة إلى الأرجنتين من لدى وكيل للتفسير بجواز السفر دون أن تستمع إلى أقوال أخرى لا بد من إعلانها قبل قراءة الفاتحة ، (١) .

ولا تغفل الرواية أيضاً عن تسجيل معظم الأغاني والأهازيج التي كانت تغنى من قبل فتيات القريتين ، قرية العروس وقرية العريس ، وفتيات القرى المجاورة أيضاً ، وخصوصاً أن كثيراً من هذه الأهازيج كان يترافق بخطوة رئيسة من الخطوات التي يتبعها مسار العرس ، كصبغ الأكف بالحناء ، والتأكيد على غلاء ثمن ملابس العروس وبذل الجهد والمال من أجل الحصول عليها حتى لو كلف ذلك الذهاب إلى بيروت البعيدة ، وحمل العروس على الفرس ، ثم حمل الصندوق ، الذى يضم جهاز العروس ، وربط ضخامة الصندوق بالوجاهة والقيمة الاعتبارية للعريس والعروس على حد سواء ، :

مـمـر يـاحـنـهـة
العـرـيس الحـنـاوى
بـحـسـنـو جـنـا

أصفر يا يـمـون
مـيـنـو الحـنـاوى
يـجـجـح ويـدـاوى

- صوت ابنة عمى سعدى أطول من فتاح عين الحجل ، وأعمق من جورة النمرة بإزاء عين مسعود ، يفرق : على بيروت يايماً / تنجيب قماش وحنّة / تنجيب قماش للعروس / تلبس عيني وتتهنى ...

ليش الزعل يا عـيـنى
قـومـى ألبـسى وحـكـيـنى (٢)
بـيـا تـقـبـلا حـمـالـو
راحت ريم الغـمـزالـو (٤)

قـرـش مـنـقـل سـكـيـنى
أن كنوز زعل ع الفـسـطان
- طلع الصندوق لطوالـو
الله يساعد ميمتها

(١) مفترق المطر - ص ٤٧٤ .

(٢) نفسه - ص ٦٠٦ .

(٣) نفسه - ص ٦٠٨ .

(٤) مفترق المطر - ص ٦١٠ .

يطول العرض كثيراً إذا تمّ التوقف لدى كل ما يمكن عدّه عادة وتقليداً في هذه الرواية ، فقد خصصت على سبيل المثال حوالى مئة صفحة للحديث عن مرض « أبى مزيد ، شقيق الراوى - الكاتب ، ووفاته ، لم تترك الرواية أثناءها شأنًا صغيراً أو كبيراً يتعلّق بوسائل التداوى القديم كالأعشاب والرقى والتماائم والأدعية والتذوّر ، دون أن تمرّ به بتأنيها وتفصيلاتها المعهودة ، وكذلك الأمر فيما يتعلّق بالوفاة والدفن وتقبّل التعازى . ولكن ما يستدعى القفز فوقها ليس طولها وحده ، وإنما ابتعاد معظمها عن الخصوصية المحليّة المتجليّة في عادات يوميّة أخرى كالسهر اليومي خلال الأماسى الشتوية الطويلة على ضوء النّواسة الشحيح ، وهذه السهرات ليست ذات سويّة واحدة ، فالسّهرة عند والد الراوى تختلف عنها فى البيوت الأخرى : « كان أبى يقسم السهرة أربعة أقسام الأول أن يترك المجال للسّهرة يحكّون ما فى نفوسهم ، يتكلمون عن أشغالهم فى ذاك النهار ، ويخبرون بما سمعوا وما شاهدوا . والثانى يقول : « اقلع عين إبليس يا ولد ، يعنى أن أقرأ شيئاً من كتاب ضخم ، كان يدعو به « سيد المعرفة والعلم ، القسم الثالث يستيقظ فيه الذين هجعوا بتأثير القراءة فيقول : « من بقى فى نفسه شيء يثقل عليه يستطيع أن يتخفف منه الآن . تذكروا إذا كنّا تركنا أحدكم نغيبه فى أوّل السهرة فلنأكل لحمه حيّاً حتى لا نراه فى المنام ، والقسم الرابع يتخلص منه أكثرهم محتجّين أنّ عليهم أن يناموا ليستيقظوا إلى أشغالهم باكراً ، نقرأ فيه للباقيين ولأنفسنا قراءة وجيزة فى كتاب آخر - نهج البلاغة ، أو نور الأبصار فى مناقب الأئمة الأطهار ،^(١) . والسهرات الأخرى التى يكرّسونها للتسالى المتوفرة فى تلك الأيام تشير إليها الأمّ أثناء اعتراضها هذا الساخط الساخر على السهرات ، التثقيفة فى بيتها : « أمى كانت تكظم غيظها . كانت على خلاف مع أبى بوجوب القراءة فى السهرة . كانت تقول : طفرت الناس عدّاً أحدهم يأتى ليتسلى فلا يسمع إلا « قال عليه السلام ، و « عن ابن عباس ، و « له أيضاً نور الله ضريحه ، عند غيرنا يلعبون بالشدّة ، بالدستكون ، عمى قاق اللاق ، عمى خوخود ، فيضحكون ويرتاحون من كدّ النهار ، كلهم صاروا يقولون : « إننا نحبّ السهرة عنده لولا أن يلجمنا بالقراءة ،^(٢) .

فصلت الرواية أيضاً فيما اعتاد الناس تناوله من أطعمة ، وفصلت أيضاً فى تسالى الصغار أيام الصيف خصوصاً ، كالسباحة فى « الغبايط ، ولعب « السمركة ، على البيارد واللعب « بالضاما ، و « الإدريس ، وملاحقة أعشاش الطيور البرية وتسلق الأشجار والجروف للحصول على أفراخها ومحاولات تربيتها ، وتسلق الأشجار المثمرة بحثاً عن أولى ثمارها التى يجعل الولد لأكلها طقوساً خاصّة : « قرأ الفاتحة وهو يقشّر أول شموط ، وصلى على الرسول العربى الكريم ، قبل أن يلتقى

(١) نفسه - ص ٣٣٢ .

(٢) مفترق المطر - ص ٣٣٣ .

بنصف الشموط إلى فيه ، وقال بشيء من الغبطة : « سنة مباركة ، إن شاء الله ! .. إنها لأول مرة أرى فيها التين الربيعي أحمر اللب بهذا الشكل . وطعمه ورائحته مثل تين التبشير »^(١) .

مما يمكن عدّه وقفاً على تلك المنطقة أيضاً دون سواها من المناطق المجاورة هو الاحتفال بالأعياد المسيحية المجاورة ، وخصوصاً عيد الميلاد وأحياناً يزيدون عليها ، مما اضطر إبراهيم تقلا ، من بيت شباط أن يقول ، وقد أصرّ أذنيه إطلاق البارود طوال ثلاثة أيام بلياليها ، المسيح لنا ، وعيد الميلاد لكفر شاغر^(٢) . ويضاف إلى ذلك الأعياد الخاصة بالمنطقة ، وما تعلق منها بالمزارات وطقوس الاحتفاء بها وتكليسها وإقامة المناسبات الدينية والاجتماعية بالقرب منها : « وعرس الأعراس وربما كان يشابه من حيث التعبير ، عيد جميع القديسين ، هو تكليس قبّة الشيخ حمدان هو نذير الضيعة وشفيعها . هو طبيبها المناوب ليلاً ونهاراً . قبّته هي الصيدلية التي لا يغلق بابها . ولا تخلو من دواء لكل داء . الأمراض الجلدية تمسح بتراب مذاب بالماء من لدى رأس المقام . الأمراض الباطنية يحسى فوقها الماء الممزوج بشيء من التراب نفسه ، الصغار ، ذكوراً وإناثاً ، يعلّقون « خلعة » من المقام برقابهم . والبالغون يربطون الخلعة بمعاصمهم ، دفعاً للحصى والبرداء ، ومن أمام مقامه وتحت قبّته ، يرفع الدعاء إلى السماء أن يحفظ الغائب ، أن يوفق ، وأن يرجع سالماً .

.. كانت الصبايا تلقل الماء من العين . الرجال يصلّون الكس إعداداً للدهان . والمرسح لا يتوقف لحظة من نهار . البارود يضج . ونهوى الدرويش تردّ على الأرغول ، وراية البيض لولاد بيت حمدان / كلّسوا المزار وعزّمونى أنا / شليفك يا زين ، ويابو الميجنا ، كان كل بيت يطبخ بالدور الطوعي ، أطيب ما عنده يحمله إلى تحت السديانة ، أمام القبّة ، مع الفاكهة المناسبة ، وعيش يا جوعان ،^(٣) .

(و) اللهجة المحليّة

من الأساليب المعتمدة لإشاعة الأجواء المحليّة عموماً ، هو اللجوء إلى اللهجة الدارجة أو بعض التعابير الشائعة ، والأمثال المتداولة على نطاق واسع ، وبعض المتكآت اللفظية التي تتجاوز حدود الاستعمال الفردي ، على غرار ما تمثليء به خماسيّة مدن الملح من مفردات وتعابير يتعذر أحياناً فهمها ، بالإضافة إلى مفردات وتعابير شامية ولبنانية ومصرية ، اقتصر وجودها في الخماسية على المقاطع الحوارية المدارة بأسنة الشخصيات .

(١) نفسه - ص ١٩٤ .

(٢) نفسه - ص ٢٥٤ .

(٣) مفترق المطر - ص ٢٥٤ - ٢٥٥ .

و، مفترق المطر، التزمت اللغة الفصيحة عموماً، ولكنها ليست تلك الفصحى المقعرة أو المفتعلة، أو تلك التي يأتي وقعها ثقيلًا أو غريباً عن الواقع -، غير الفصيح، - الذي تحيل إليه، بل جاءت على درجة كبيرة من الملاءمة لموضوعها المحلي، فاللغة المستعملة في معظم مقاطع الرواية تشعر قارئها بأنها ليست أكثر من نقل للهِجَة المحليّة التي يستعملها أهل المنطقة في أحاديثهم اليومية، لأنّ قسماً كبيراً من المقاطع الحوارية تحديداً، يمكن قراءته باللغة الفصحى، وباللهجة المحليّة دونما حاجة إلى تبديل أيّة كلمة بكلمة أخرى، والفرق الذي يمكن تسجيله في هذا الصدد يقتصر فقط على النبرة وتشكيل الكلمات، كما في هذا الحوار الدائر بين الراوى - الصبى وامرأة بالغة - رياً، ترمى بالجنون وسوء السمعة :

- هلهات ضحكة مسترخية وقالت : « حققت ظنى فيك أنك رذيل . من قال لك إنى لعبت بالطحين بالعين ؟

- أعرف ، أعرف ، زوجك طردك .. لم يجداك بنتاً .
- اخرس اله يجازيك - الله يجازى التى لعبت بالطحين .
- هذه هى البقرة تهم أن تلعب بالطحين فمن يجازيها ؟
- هذان كانا بشرين . مسخهما الله حيوانين على مثل هذا .
- الكلام مع الغشيم ضائع .
- أنت مجنونة والمجنون مثل البهيم .
- عند العليق ستفيق .
- مجنونة .. روحى .

- ليت روحك هى التى تروح ، إنك مثل بصيوصة النار فى الجليد ، لاتدفى ولا تنضى ، (١) .

ولكن ذلك لا يعنى خلوّ الرواية من الكلمات العاميّة . فقد جاءت الأغاني والأهازيج جميعها باللهجة المحليّة ، كما كانت تردد وتغنّى تماماً ، وقد ضمّت الصفحات السابقة عدداً وافراً منها يغنى عن تكرارها بقصد التمثيل ، والكلمات العاميّة المستعملة بعضها ذو أصل فصيح تم تحويره قليلاً

(١) مفترق المطر - ص ١٧٦ - ١٧٧

بفعل التصحيف ، والتحريف ، أو من خلال تحويل ناجم عن الإمالة أو إبدال حرف بحرف كما في : ذهب ، وذهب ، أو بزيادة حرف أو التهامه ، أو إدغامه مع حرف أو أكثر كما في : لشو ، المستعملة للاستفهام وانحذارها من : لأى شىء ، أو فى كلمة : اصطلق ، وانحذارها من : اصطف الذى تريد . . . وهذا قليل الورد نسبياً فى الرواية على خلاف الكلمات الأخرى ، التى لا ترتد إلى أصل فصيح ومعظمها يستعمل للدلالة على صفات تستعمل للحط من قدر الشخص الذى تطلق عليه كما فى : طوزة ، وزعون ، والطرنتية ، وهذه الكلمات أيضاً قليلة الاستعمال خلافاً للكلمات الدالة على موجودات ، ووسائل صناعية تم استحداثها بعد اكتمال اللغة وهجوعها فى المعاجم الكبرى ، وهذه الكلمات بعضها يرتد لأصل تركى ، وبعضها لأصل أوربى ، وبعضها يصعب إيجاد أصل له كما فى هذه المفردات : : الستاسيون ، البرنيطة ، الطربوش ، البرنطين ، الكرستا ، البكس ، الدستكون ، اللاوندة ، الأركيلة ، هبّول ، الزارونة . . إلخ . . وجاءت الكلمات كلها ضمن السياق الفصيح ، مع مراعاة ما يقتضيه وجودها فى الأنساق الفصيحة من إشارة إلى غربة بعضها عن الجسد الفصيح فيتم أحياناً وضعها بين : أهلة ، وأحياناً يتم إخضاعها لمقتضيات التركيب النحوى والإعراب .

وفى هذا السياق يمكن إضافة أسماء الأماكن ، فى البرارى والحقول ، وعدّ التسمية شأنًا محلياً عبر مستويين يتعلّق الأول بشيء من التعيين الجغرافى الخالص ، ويتعلّق الثانى بالتركيب الصرفى والنحوى لهذه التسميات التى تشى بوقوعها فى منتصف المسافة بين الفصيح الخالص والاستعمال المحلى ما فى هذه الأمثلة : « فتاح عين الحجل ، الضهر ، الشكاير الميحات ، الكرم ، جورة ويسيف ، الشقفة .. »^(١) . ولكن الأبرز فيما يتعلّق بكيفيات التعامل مع اللغة الفصيحة وقدرته على الاحتفاظ ، بفصاحتها ، وكيفيات تداول واستعمالها العامى - المحلى فى المنطقة ، هو تلك التعابير الجاهزة والأمثال والمتكآت اللفظية التى انتشرت فى معظم صفحات الرواية كما فى هذه الأمثلة :

« أحدنا إذا لبط الحائط يهنة »^(٢) .

« إذا نزلت الشمس فى الزحلوطة ، لم تعد تسوى المخلوطة »^(٣) .

(١) مفترق المطر - ص ٦٢ .

(٢) نفسه - ص ٦٤ .

(٣) نفسه - ص ٩٥ .

« سهرة بسهرة تجيئك ضرة »^(١) .

« ليتته ، يأكل الحنطة ويطحرحها شعير ، .

... برزت ، جوزة ، حلق ابن خالتي كعادتها علما يرفع رأسه إلى الأعلى »^(٢) .

« ويل ويلك يا بنت لطوف هذا شغل ناس في وجههم نظر ، يا عميان يا كتعان ، .

... يا ملة قرد وقرد !! يقطعكم الله ، ألا تعرفون أن تنفضوا التراب عن شروش القصبات
المقلوعة قلعا ؟ »^(٣) .

« الحجر المطمور يكسر رأس السكة »^(٤) . .. إلخ .

كل ذلك .. أعطى الرواية مزيداً من الالتصاق بمحليتها وأعطى لغتها أيضاً نوعاً من التنوع ،
وتعدّد المستويات ، وخاصةً أننا نجد إلى جانب هذه التعبيرات أنساقاً تعبيرية أخرى يرقى فيها التعبير
ويشغف إلى حدود الشعر ، كما في الحديث عن السماء والصباحات التشرينية الباردة أثناء الذهاب
إلى الحفر وراء الفلاحين ولا أدري إلى أي مدى يمكن عدّ اللغة المستعملة في الرواية امتيازاً للكاتب
قابلاً للاحتذاء في روايات أخرى تكرّس له الاعتراف بحياسة الريادة في جرأته النادرة في التعامل
مع اللغة الفصحى ، التي جعلها في روايته ، تقتحم عوالم مجهولة ، بطواعية خاصة أتاحت لها
استيعاب هذه العوالم التي لم يألّف القارئ العربي وجودها في آثار ثقافية أخرى ، وتمّ ذلك دون أن
تفقد هذه العوالم الجديدة ، أمام اللغة المعجمية الفصيحة ، خصوصيتها ونكهتها المحلية ولا شيئاً
من عناصرها وموجوداتها المادية ، الصغيرة والكبيرة ، ودون أن تفقد الفصحى بالمقابل شيئاً من
المرجعية المعجمية ، والخضوع للضبط النحوي والقياس الصرفي . وما شابه ذلك ، بحيث تشكّل
المحصلة ، نوعاً من الفتح اللغوي ، يغني العربية ، ويؤكد مرونتها المميّزة وجدارتها في مواجهة
العصر ، ويعطيها مزيداً من الدينامية ، والحيوية ومزيداً من الطاقة ، التي لا بد من امتلاكها ، في
سبيل استيعاب هذا العالم المعاصر المتنامي برعب ، والغنى والمعقّد إلى درجة التحدي ، وإلى
درجة إصابة اللغة - ليس العربية فقط - بالعجز والإحباط أمام ما يتم طرحه يومياً ، أو بالأحرى
لحظة لحظة ، في شوارع الحياة .

(١) نفسه - ص ٩٦ .

(٢) نفسه - ص ١١٢ .

(٣) مفترق المطر - ص ١٤١ .

(٤) نفسه - ص ٤٧٤ .

(ز) ثقافة المنطقة

أكثر ما يمكن عدّه وفقاً على المنطقة التي تحركت ، مفترق المطر ، في إطارها هو الثقافة الشائعة على المستويين الخاصّ الذي يمثله المشايخ ورجال الدين والمتعلمون ، والعامّ متمثلاً بالذين يعرفون القراءة والكتابة ، والأميين الذين تشكّل الثقافة الشفهية ومحفوظاتهم من القرآن والأدعية والابتهالات قوام حياتهم الروحية .

ما يجعلنا نحاول النظر في المسائل الثقافية للمنطقة هو ذلك الحيز الكبير الذي خصصته الرواية لهذا الجانب ، فقد نقلت قصائد طويلة باللهجة المحلية ، ربما كانت على درجة كبيرة من الإملال بالنسبة لقراء كثيرين ، يمكن الافتراض بأنهم يتجاوزونها أثناء قراءة الرواية ، لأنّ انتزاعها من سياقها النصّي لا يغيّر في الأمر شيئاً ، ولأنّ وجودها بهذا الطول خارج الدواوين والمجموعات الشعرية أمر غير مألوف ، صحيح أن الرواية ضخمة من ناحية الحجم ، ولا يضيرها بالتالي أن تفقد عشرين صفحة أو أكثر لاحتواء القصائد والأهازيج وأغاني الأعراس ، ولكن يظلّ وجود هذا الكم من الشعر الشعبي وسواه داخل النصّ الروائي يستدعي تفسيراً ما ، ربّما يلتقى مع قصيدة الكاتب بشقيها المضمّر والمعلن ، وربّما يفترق عنها ، جزئياً أو كلياً ، والمهم في جميع الحالات سلامة التفسير وقدرته على استنطاق النصّ وربطه بالحركية العامة لثقافة المنطقة من جانب ، والواقع والحياة من جانب آخر ، سواء التقى ذلك مع مقاصد الكاتب أم خالفها .

تسير ثقافة المنطقة في بدايات القرن ، وحتى في منتصفه في مستويين رئيسين شديدي التراكب والتداخل . الثقافة المكتوبة والثقافة المنطوقة . والثقافتان متداخلتان ، ومن الصعب جداً إيجاد حدود قابلة للتلمّس بين ما يرتدّ إلى أصل كتابي أو شفهي . وخصوصاً أن الثقافة المكتوبة لا يمكن الاعتراف بها اجتماعياً ما لم ترشح أو تعلن ، وتنتقل بالتالي إلى الأنساق الشفوية السائدة ، ابتداء من القرآن الكريم والكتب والمخطوطات ذات الطابع الديني ، ومروراً بالمطبوعات الأخرى الحديثة ، وعلى رأسها : كتب اللغة والأدب ، التي سافر الكاتب - الراوي إلى طرابلس أكثر من مرّة لإحضار ما استطاعته منها : « هذه المرّة أنا وليس أبي ، أتحدّث في البيت عن طرابلس . لم أرجع منها بكرمنا وصفيحة زيت جاز ، لا شيء يلبس أو يؤكل كما كان أبي يعود منها وإنما جئت بحماسة أبي تمام ، ومقامات الحريري ، والكامل للمبرد ، بديوان الملك الضليل ، وديوان حافظ إبراهيم ، و« الرابعة : للشرتوني مشروحة ، (١) » .

(١) مفترق المطر - ص ٤٠٨ .

وهناك أيضاً تلك الطبقات الشعبية ذات الطابع السيرى التى كانت تضم الشعر المغنى ، كتغريبة نبي هلال ، و مجروانية ، الزير سالم ، وهذه أيضاً كانت تكرر حالة احترام الثقافة الشفوية ، فمن يدعى حفظ القرآن ، والشعر ، والتغريبة لا يلقى الاحترام الاجتماعى مالم يلمس الآخرون ذلك بشكل فعلى ، وفى هذا المفصل يتم التماس بين المكتوب والمنطوق ، وعبر الحرص على انتقال الثقافة المقروءة إلى تكرارها مراراً أمام الآخرين ، بوصف ذلك تعبدًا خالصاً فى حالة حفظ القرآن والأشعار الدينية ، أو بوصفه استعراضاً ثقافياً وتزجية للوقت فى حالة حفظ التغريبة وما شابهها من السير الشعبية ، ولذلك كان القارئ يحرص على إتقان حفظ المادة المقروءة عن ظهر قلب ، فالراوى - الكاتب حفظ القرآن غيباً وهو فتى يافع ، وعندما أراد والده امتحانه أكد له أنه بدأ بحفظ السور الطوال ، لأن السور القصار يتم حفظها مع تعلم الكلام ، وهذا جميعه أدى إلى ارتباط مفهوم الذكاء والنبوغ والنباهة وسواها من القدرات الذهنية المحترمة بالقدرة على الحفظ والتذكر قبل كل شيء :

« كان حفظ الأشعار المستمر ، هو الذى لا منوحة لى فيه ، فإذا ما نزل بنا شيخ ممن يسميهم أبى ، الذين يحكون بالعلم ، كانت لا تهتم أُمى بضيافته ، بقدر ما أهتم أنا ، أغنى ، له قصائد جديدة . ليالى الشتاء وليالى الصيف كلها سواء فى ذلك ، رجال الضيعة جميعاً يحضرون السهرة لسماع العلم ، بمجرد أن يسمعوا بحضور مصدره . وما أن يلتئم المجلس حتى يقول الشيخ : « من يسمعا قصيدة » (١) .

- ... « كنت بعد أن أتممت حفظ القرآن ، وصار فى تيتى أن أحقق لهفة أبى أن أكون شاعراً ، ما أن يبرق لبصرى أو سمعى اسم شاعر أو متأذب فى ضيعة ، قربت تلك الضيعة أم بعدت إلا سمعت إليه ، (٢) .

إن نوعية الثقافة الشائعة ، أو بالأحرى تلك التى كانت شائعة ، وما اختاره الكاتب من أمثلتها يشى بالدور التغريبى الذى تقصده الأنشطة الثقافية المشار إلى بعضها ، بما فى ذلك الجانب المعتقدى نفسه ، بالإضافة إلى رغبة الإنسان فى رثاء نفسه بأكثر من طريقة تجسدها بعض القصائد المغناة بما يشبه النوح المثير للشجى .. فالإنسان ينشد عبر الثقافة عالماً آخر ، مفارقاً للعالم الذى يعيش فيه ، وخصوصاً أنه عالم كربه بغيض بسبب ما يضمه من منغصات وآلام لا تنتهى إلا بالموت . فيسعى الإنسان بواسطة الثقافة إلى استبدال الراهن المرفوض بعالم منشود يقع فى

(١) نفسه - ص ٢٢٥ .

(٢) نفسه - ص ٥١٥ .

غاية ما تنشده العبادة ، ويقع المنشود أيضاً فى غاية ما ينشده الكفاح بجميع أشكاله ومعانيه بالإضافة إلى أن الإحالات المتحصلة من خلال القراءة تبني عوالم أخرى قابلة بطريقة ما للتحقيق والإنجاز .

فممارسة العبادة ، بما فى ذلك قراءة القرآن وسواها من الأشعار الدينية والنوسلات والابتهالات ، تهدف - وفق المعتقدات السماوية - إلى استبدال الحياة الدنيا ، دار الزوال ، بالحياة الآخرة ، دار البقاء والخلود ، ، ومن هنا تأتى الوظيفة التغريبية للثقافة ذات الطابع الدينى كما تبدى ذلك فى « مفترق المطر » .

« تغريبة بنى هلال ، و « مجروانية الزير سالم ، تلعبان دوراً تغريباً آخر يتجسد فى رغبة الافتراق عن واقع مرفوض خال من البطولة ، بالترافق مع البحث عن البطولة الحقّة المستقدمة من ماضى السلف البطل ، تأكيداً على جدارة الأحفاد بالبطولة ، وتأكيداً على وجودها الأصيل . والارتحال إلى الماضى لاستجلاب البطولة مفارقة مؤلمة للواقع المؤلم . ومعروف أن جميع السير الشعبية التى تحكى عن البطولات السالفة ، سيرة عنترة ، وسير الملك سيف .. ، تمّ تأليفها فى عصور الهزائم العسكرية والسياسية الكبرى التى منيت بها المنطقة منذ زمن طويل طويل . واستمرارها حياة فى وجدان الناس ، واستمرار شيوعها يعنى استمرار الهزيمة واستمرار الظلم إلى البطولة والخلاص .

ويتجسد الدور التغريبى أيضاً فى الالتفات إلى الدور الذى لعبته الاغترابات المتتالية فى حياة العرب عموماً بمن فيهم أبناء المنطقة الساحلية الجبلية . فالعرب تشكّل الهجرة والارتحالات الدائمة عبر التاريخ عنصراً مميزاً وفجائعياً فى حياتهم وخاصة إذا كانت الهجرة تهجيراً بفعل الاضطهاد والعسف السياسى والغزو الخارجى ، وقهر الطبيعة القاحلة . وثمّ اختتام فصول الهجرة بالهجرة إلى العالم الجديد ، الأرجنتين فى الرواية ، منذ مطلع القرن . فالأب مهاجر عائد إلى بلاده ، والرواية تمتلئ بالمهاجرين الذين لم يعودوا . و ، ليوسف أحمد المحمود ، كاتب الرواية ، مجموعة قصصية اسمها « حارة النسوان ، قصصها طويلة يمكن عدّ معظمها روايات قصيرة . والقصة التى تحمل اسم المجموعة ، حارة النسوان ، تحكى أوضاع قرية هاجر رجالها إلى الأرجنتين . وموضوعياً ، يشكّل ريف محافظة طرطوس ، إلى جانب منطقة القلمون ومحافظة السويداء ، السواد الأعظم للمغتربين العرب السوريين فى المهاجر الأمريكية . وهذا سبب إضافى لما تثيره « تغريبة بنى هلال ، من الشجى الذى بدا فى الرواية أنها تثيره فى وجدانات الناس ، بمن فى ذلك أولئك الأطفال الذين لا يعرفون من أمور الدنيا وقضايا الاغتراب إلا النذر اليسير . ولذلك يسعى الطفلان ، أبو مزيد

وأبو الطاهر ، بكلّ ما أوتيا من دأب إلى الحصول على نسخة من التغريبة ومجروانية الزير ،^(١) .
فهما إلى جانب ما فجره فيهما الاستماع إلى قصّة الزير مغناة من أحساسيس مبهمة ومتناقضة
ينتظمها عنصر الشجى بمعناه الأقصى ، وليس بمعناه المقتصر على الأسى الشفيف والحزن .
أرادا أيضاً نوعاً من النفى إلى خارج الواقع القاسى المزدهم بالحصاد والحفر وحرارة الشمس وروث
الأبقار ، و الشكارة ، التى تعاندهم وتنكيهم ، فلا تتيح لهما الانتهاء من حصادها .
وهذا النفى - الاغتراف ما كان ممكناً إلا بواسطة الثقافة ، فقد شكّل غناء المقاطع المثبتة فى
الرواية من ، مجروانية الزير ، عدداً من محطات الاستراحة المبعثرة على عدد من الصفحات ،
وكلّ محطة كانت تذهب بالطفلين بعيداً بعيداً عن عالم الحفر والأشواق والتعب المضنى ، وتسلخ
الأكف الغصّة من القبض الشديد على قسوة سنديان الفؤوس^(٢) .

القصيدة الطويلة التى تبلغ تسعة عشر ومئة بيت ، والتى نظمها الشيخ ، حسن سلطانه ، إثر
موت أولاده جميعاً ، بلاغة قريبة من الفصحى والتى أثبتتها الكاتب بطولها ، والتى كان الوالد
يكثر من قراءتها وغنائها ضمن طقوس خاصة إثر وفاة ولده ، أبى مزيد ، يمكن عدّها مرثية
جماعية لسكان المنطقة بكاملهم ، ولسكن المناطق المجاورة أيضاً لما حلّ فيهم من ظلم وجور وقهر
سببه الحكام والفقر والظروف الطبيعية القاسية ، وانعدام المروءة وشمول الموات ، وانعدام بوارق
الخلاص والأمل :

ما مثل إقليمها ظلم عليه حل	... أستغفر الله من تونس إلى الدينور
قلوبهم قاسية شيء يغير العقل	قد ابتلينا بحكام شبيه الصخور
والمكر والغدر وفعال الردى والعطل	حكام إنما خوارج يحكموا بالزور
زنديق فاسق معتدى عتل	وعينوا بالمعاصى كل رجل فجور
بغير نيب ولا جرم ولا عن أصل ^(٣)	طغوا فى البلاد وفعلوا كل أمر نكور

... أبى يقرأ ، عقب الانتهاء ، الفاتحة للنبيّ الكريم ، ويسأل الرحمة للمؤلف والناسخ والقارئ
والسامع ، ولجميع أخواننا المؤمنين ، الغائبين منهم والحاضرين ، والأحياء والمتوفين ، من عهد

(١) مفترق المطر - ص ١٠٩ وما بعدها .

(٢) وردت المقاطع المغناة فى الصفحات ٧٢ ، ٧٢ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ١٠٠ ، ١٠١ .

(٣) مفترق المطر - ص ٣١٢ .

أبينّا آدم إلى يوم الدين . وكوني مع شقيقتي من المستمعين فإن لنا نصيباً من الرحمة ، المطلوبة . ولكن شعورنا كان ، أن لو نرحم من الاختناق بدخان الأحزان .

طوال القصيدة تسعة عشر ومئة بيت . في الأحوال العادية . مع أنها بقافيتين قد يفرغ منها بساعة . ولكن الأب كان مع حوادثها ومؤثراتها . فهذا بيت يمدّ صوته فيه وذاك بيت يكرره حتى ترتاح نفسه ممّا بها . ومع أنّه كان يصبر أُمي ، إذا ما رآها تبكي صامتة ، إلا لأن رؤيته لدموعها عنا متساقطة ، كان يشجعه لمدّ صوته وتكرار أبيات خاصة ،^(١) .

يبلغ التغريب حدوده القصوى من خلال تلك المناحات الطويلة التي كانت تطلقها الأم لتأنيب البقرة ، حمّورة ، . طبعاً يمكن أن نجد الرعاة ومرّبي المواشي يطلقون شتائم لا حصر لها على الكائنات البهيمية غير العاقلة ، ولكن المفارقة تكمن هنا في تخصيص مقاطع طويلة للبقرة ، تطلقها المرأة يومياً ودائماً باتجاه ، القدر ، والآخرين والدولة .. وليست البقرة إلا مطيّة لهذا الغرض . فالمرأة المقهورة بكلّ شيء كغياب الزوج ، والابتلاء بالعمل المضني ليلاً ونهاراً ، وتربية الأولاد والماشية ، والفقر .. إلخ .. لاتجد أمامها أحداً تصبّ عليه جام غضبها غير البقرة . والبقرة هنا يصعب عدّها كائناتاً ممسوخاً ، يجدر الإنسان رجمه على غرار رجم العمود الحجري في مناسك الحج ، كناية عن رجم إبليس . وإنما تشكّل مرموزاً من نوع آخر . إنه تجسيد للقهر بما تتطلبه من ترويض وعناية خاصة ، وتعب مضن للحصول على ما تحتاجه من أعشاب تعرّض المرأة نفسها لعشرات الأخطار أثناء جمعها من البراري البعيدة . وهي في الوقت نفسه تجسيد لنفي القهر ، بما تقدّمه من حليب ، على شحّته لا تستطيع الأسرة أن تدبّر حياته بدونه :

آه يا بقرة المحروق . لا رحم الله آباء الذي أورثنا جنسك . الكلب ابن الكلب يعرف أن جنسك رديء . فكيف يورثنا إياه . عند العلف لا يوجد أكبر من كرشك تلّ تبين . يابقرة الكلاب ، لم يقطع المزاب ومنه قشّة واحدة . قرنة حشيش يابس يشهد الله إلى السقف ، أربعون قفة بعردود ، ستون حملة قصب ذرة بيضاء نقلتها على رأسي وكفّني من مسيل القاق ، كلّ هذا التهمته مثل الغولة . ورق التوتات التشريني ، أغصان البلوط والزنرخت ، ورق النين اليابس ، كله في هذا الكرش - بلاه الله بالفزر ! ثلاث تنكات كرسنة . كلبة كبيرة . لا تأكل التبن بال كرسنة : والله ، لا أنقذك إياها بعد الآن . مانفع هذا كله ؟ مثل بقر العالم أنت تحلبين ، خزيت العين ، سطلأ عشية وسطلأ صباحاً ؟ .. والله والله يا محروقة النفس لأبيعتك . ومن عسى أن يشتريك ؟ هل أغش الناس فيك مثلما غشنا ابن محروق الآباط فيك ؟ .. لا والله لن أبيعك إلا للذبح . كنت أنقص من كلبة نشورة إن بعثك إلا للذبح .

(١) نفسه - ص ٣١٦ - ٣١٧ .

.. أهذا هو حليب بقرة تأكل أكلك ؟ .. يا أم كرش .. يا بقرة الكلاب إلخ ... (١).

و ، حمّورة ، لا تتأثر بهذه المقاطع النديّة التي تفتّح عميقاً وبعيداً باتجاه كلّ ما يحيل إليه مفهوم الندب الآسيوي وإنما يتّجه الندب إلى موضوعات أخرى ، إلى الدجاجات ، إلى الأولاد ، إلى شعر خاتون الذي يكسر المشط أثناء تسريحه بسبب كثافته وتجعيده الآتية إليها من أحد جدوردها الأبعد الذي تزوّج بأفريقيّة فلا ينجو هذا الجدّ من حصّته من التقريع ، ويتم تنويع ذلك بسيل آخر من الشتائم واللوم تنطلق ضدّ الدولة الحريصة على تحصيل الضرائب دون أن تقدّم للمواطن أيّ شيء يشعره بإنسانيته وانتماؤه إليها :

« أول الحرب أمرونا أن نمسك الحمام في البيوت . أن لا تشغل ناراً في الدار بين المساء والصباح . صادروا الحرير عن الدواليب . أخذوا الحبوب عن البيادر . حبسوا الجحشة عن درب الطحاون . الشخص ، في الضيعة ، ما الخوف عليهم منه أن لا يحمل تذكرة النفوس ، خمس ورقات جزاء جعلها الله آخر ورقة في خزانة هذه الدولة . ورقتان ودجاجة بيّاضة برطيل ، إن شاء الله لا صرفت الورقتان إلا على تجنيزه . ولا أكلت الدجاجة إلا في أسبوعه . رجل يعيل ثلاثة أيتام ، ليس له شبر أرض ، ولا ما يلوحه الهواء تحت السماء . فماذا كان عليه لو اكتفى بضربة أربعة خمسة كرابيج ، وترك له هذه الورقات يكسرها أحد أولئك الأيتام ما بقيت في قلب أحد شفقة ؟ دخيالك أنت يا رب ، كأنك لا ترى ولا تسمع ... (٢) إلخ ... »

الثقافة ، بوصفها بنية فوقية ، يتم إنتاجها داخلياً ، أو استقدامها من الخارج ويتم النأي بواسطتها إلى الخارج ، لا يجوز عدّها عنصراً محلياً خالصاً . فالغناء الشعبي والتأليف الشعرية الشعبية التي تعكس طبيعة المنطقة والبشر ، موجودة في كلّ مكان ، و ، التغريبة وقصة الزير . وسواها من الكتب ، موجودة أيضاً في مناطق كثيرة أخرى من البلدان العربية . ولكنّ وظيفتها التغريبية هي الأكثر ارتباطاً . بخصوصية المنطقة ، ويتّضح هذا الدور بحدة كبيرة عندما يتم ربطه بالإقبال الذي جرف أبناء المنطقة باتجاه التحصيل العلمي بوصفه فرصتهم الوحيدة لتغيير واقعهم القهري ، وفرصة إضافية للمزيد من الاغتراب والنزوح عن مناطق يمكن عدّها من المناطق الأجمل في سورية من الناحية الطبيعية ، ولكنّها رغم كلّ التطور الذي أصابته سورية ، بما في ذلك منطقتها الجبلية في جهات الدريكيش وجرودها ، فقد بقيت الأكثر فقرًا ونأيًا عن الاستفادة من خدمات الدولة ، ولذلك لم يجد أبنائها سبيلاً خارج النزوح إلى المدن والمناطق الأخرى بوصفها

(١) مفترق المطر - ص ٢٩ - ٣٠ .

(٢) مفترق المطر - ص ٥١٣ ، والمقطع يمتدّ ليشمل صفحتين كاملتين .

احتمالاً يتيح قرصاً للعيش يحقق فيها الإنسان قدراً أكبر من إنسانيته المهدورة للشقاء والفقر المدقع ، والعيش مع البهائم وروثها ، والجروف العالية ، وحرارة الشمس وقحط الأرض ، ولدغ الأقاعي ، والموت فقراً وقهراً ، رغم كل ماشكله هذا النزوح من نزف مواز للخيرات التي يمكن أن تكتظ بها المنطقة ، لو توفرت فيها الشروط المقبولة للعيش السوي .

جاء سرد الشئون المحلية ملمحاً بارزاً وسم عدداً لافتاً من الروايات التي سبقت الإشارة إلى أمثلة منها . . ملمحاً يرتبط بهم التأسيس وتأكيد الهوية والافتراق عما جرى تداوله بكثرة في الروايات العربية الأخرى وغير العربية ، واستطاعت بعض المحليات أن تمنح الرواية التي تناولها بعداً جمالياً إضافياً ، واقتصر الإثارة السردية والقيمة الجمالية لبعض الروايات العربية على ما جاء فيها من مواد حكاية ذات طابع محلي خالص . وقد تفاوتت الروايات التي سردت شئونها محلية في نسبة استفادتها من سرد هذه الشئون . فاكثف بعضها بالتفاصيل قليلة إلى عناصر محلية ذات تأثير مميز ، أو عابر ، في السيرة العامة للرواية ، أو في بعض السيرورات الجزئية داخلها ، وشغلت المادة المحلية في بعضها كامل الرواية كما في « مفترق المطر » التي تجسد افتراقها عن سواها من الروايات الأخرى التي تناولت شئونها وقضايا مماثلة ، في الدرجة التي بلغت ضمن إطار التشكيل السردى للمادة المحلية ودأبها على محاولة اشتغال جميع ما يتعلق بموضوعها في الاتجاهين الفقي والشاقولي . مع الملاحظة أن هذا الدأب الاستثنائي هو الذي منح هذه الرواية فرادتها ، وضخامتها النسبية ، وقدرتها على تقديم عوالم شديدة الخصوصية وشديدة النأي عما ألفه القارئ في الروايات العربية بما في ذلك الروايات المكرسة للشئون المحلية ، ولكنه أدّى في الوقت نفسه إلى وقوع الرواية في قدر ملحوظ من الترهّل ، والانصراف عن مراعاة الحرفية الخاصة بفن الرواية ، مما ساهم في جعل قراءتها عملاً فيه قدر من الإملال ويخرج بشكل عام عما ينشده القارئ العادي ، من الجاذبية والإغراء اللذين يجعلان قراءة الرواية أكثر متعة من القراءات الأخرى .

الفصل الثاني

سرد الغزارة المعلوماتية

الرواية بحركاتها النوسانية الدائبة بين الطرح السياسى - الاجتماعى والانتماء إلى الفن الخالص، وبمرونتها المميّزة من ناحية الطبيعة والحجم، هي أكثر الأجناس الأدبية قابلية، وقدرة على مواكبة الحياة، وأكثرها قابلية أيضاً للنهوض بمهمة التسجيل لأدق التفاصيل وأقلها شأنًا وابتعاداً عن الإسهام المباشر فى إنجاز التراكم الذى يؤدى - أو يفترض أن يؤدى - إنجازهُ إلى رسم المشهد البانورامى الشامل للميدان الذى تتصدى لارتباده، والرواية - والفنون الأخرى أيضاً - بحكم التنامى المطرد لعلاقاتها التجادلية مع الحياة، لابد لها من معاطمة استجاباتها للتدفق المعرفى الغزير الذى يغرق حياتنا المزدهمة بكل ما يجيء به هذا القرن المشرف على نهايته، سواء كانت مادة الزحم تسعى إلى إحياء صلات الإنسان بطبيعته الإنسانية المهددة بالانقراض، أم كانت تكريساً لسيرة الراهن المسعور باتجاه إكمال قطيعته مع هذه الطبيعة، وإكمال عمليات تشيئ الإنسان، أو الاكتفاء بجعله - مرحلياً على الأقل - كائنًا تلفزيونياً ذاتي البث، أو ماكينته بث، حسب تعبير صنع الله إبراهيم «فى ذات»^(١).

لقد بدا للرسّامين، إثر اختراع آلة التصوير الضوئى «الكاميرا» أن فنّ الرسم اندثر بوجود آلة تنجز عملية التصوير بزمان شديد الضالة، وكفاءة عالية، وكلفة منخفضة، قياساً إلى المدد «الخيالية» التى كان يستغرقها إنجاز الصورة الشخصية «البورتريه» بريشة أمهر الرسّامين. وبالمقابل.. يبدو حالياً، أن الرواية تعاني مأزقاً، ربما لم يتمّ التنبيه التجمعى إلى حجمه الفعلى، ويتجسّد فى المنافسة الراهنة بين فنّ الرواية والموادّ التلفزيونية، بوصفها روايات من نوع جديد، أو بوصفها تجسيدا مقترحاً للرواية، حيث يتنامى الانصراف عن القراءة بأغلب أشكالها لصالح التلقّي ذى الصفة السلبية لما يشبه التلفزيون، القراءة بحدّ ذاتها عملية تلقّ، تتصف بمقادير من السلبية الناجمة عن فقدان الفعالية، فإنها تستلزم مقداراً صغيراً كان أو كبيراً، من الجهد والفعالية الذهنية، يسهم فى دفع الناس إلى التهالك والاسترخاء والاستسلام شبه الكامل لما يبثه التلفزيون.

كانت قراءة الرواية أكثر اتّساماً بالسلبية من قراءة الأنماط الكتابية الأخرى، - ربما باستثناء الصحف اليومية وبعض المجلات الخفيفة - بوصف قراءتها لا تحتاج ما تحتاجه التآليف الأخرى من جهد، لكنّ الصورة تغيّرت فى النصف الثانى من القرن العشرين، بسبب انصراف قسم كبير

(١) ذات - صنع الله إبراهيم - دار المستقبل العربى - ط(٢) - القاهرة ١٩٩٣ - ص ٢٠٩ .

من الإنتاج الروائي عن الصنعة والابتذال، وعن مخاطبة الأذواق الشائعة وقصدية التسلية والترفيه، وميله المتنامي إلى التجريب الشكلي، وإلى الإسهام في إنتاج المعرفة، وجعله في طليعة الوسائل الناجعة لبث الأفكار الأيديولوجية والفلسفية والسياسية. بالإضافة إلى المزاحمة غير المتكافئة مع الوسائل السمعية البصرية لاجتذاب الجمهور الكبير. وخصوصاً أن التواشجات الكثيرة بين الرواية وما يقدمه التلفزيون - ليس فقط في إطار القصص المسلسلة والأفلام، وإنما في موادّه المتنوعة الأخرى بما في ذلك نشرات الأخبار - أصبحت تحدث خلطاً في ذهن المتلقّي العادي. إذ صار لا يفرّق بين العائدية المعرفية لقراءة الروايات وعائدية التفرّج على التلفزيون، بوصف القراءات الأخرى كالعلوم والكيمياء وسواها، أكثر اتّصالاً بمتابعة التحصيل الدراسي وبناء المعرفة التي تلقى قبولاً واحتراماً جماهيريين، على خلاف قراءة الرواية التي يعدّها قطاع شعبي كبير غير ذات جدوى، ولا علاقة لها ببناء المعرفة، مع ضرورة الإشارة إلى ترافق هذه الحالة بما تعيشه الغالبية الجماهيرية من لهات يومى وراء اللقمة وأسباب الحياة، وحيلولة ذلك دون التمكن من تخصيص وقت كاف ومناسب - وكذلك تخصيص ذهن صاف - للقراءة، دون حساب نفقات اقتناء الكتب، مقابل الاستلقاء المترافق بالاسترخاء التام أمام التلفزيون.

وعبر قنامة هذا المشهد الذى يمكن أن يكون فى الواقع أكثر قنامة، لم تمت الرواية ولم يتراجع إنتاجها، ولم تتراجع أيضاً عن اكتساب المزيد من القراء، رغم خسارتها أمام البثّ التلفزيونى على مستويين، سبقت الإشارة إلى ماتعانيه فى المستوى الأول. ويتجسد المستوى الثانى عبر تحويل بعض الروايات إلى أفلام سينمائية، أو مسلسلات تلفزيونية، تؤدّى بالرواية إلى خسارة سماتها الإطلاقيه والتخييلية، وتقزّم مادّتها فى تجسيدات هزيلة وممسوخة، وخصوصاً فى ظلّ طغيان صفة الأداء على غالبية الإنتاج التلفزيونى العربى الراهن، اعتماداً على ميل الإنسان والذى يمكن أن يكون ميلاً فطرياً - إلى تحويل الكلمات إلى مكافئاتها ودلالاتها المادية، وتحويل الصور الخيالية المرسومة بالكلمات إلى صور ذات تحقّق واقعى، أو على الأقل، ذات قابلية للتحقّق الواقعى، فيقبل معظم الأحيان ما تقترحه السينما والتلفزيون من تجسيدات مختلفة للصور التى ترسم فى الذهن أثناء عملية القراءة، مع الإشارة إلى أن التجسيدات التى يجربها فى ذهنه كلّ قارئ على حدة يجعلها توزّعها على أذهان ملايين القراء المتنوعين والمتفاوتين فى أنصبتهم من الثقافة والتحصيل العلمى، محتفظة بسماتها الإطلاقيه على خلاف ما نجده فى السينما والتلفزيون.

وقد جاء التنبيه إلى الفرق بين الارتسامات الذهنية التى ينتجها ترتيب الكلمات فى الرواية لدى القراء وتمثيلها بواسطة رسوم توضيحية مختلفة تتخلّل صفحات الرواية قبل اختراع السينما والتلفزيون صريحاً، واتّخذت بعض الاعتراضات على تمثيل الأحداث وتجسيد الشخصيات بواسطة

الصور والرسوم، طابعاً احتجاجياً يتراوح بين الاعتراض المعلن والرفض القاطع، فيقول مالارمييه Mallarmé : لست مع أى تمثيل بالرسوم، إذ كل ما يوقظه الكتاب من صور ينبغي أن يجرى فى ذهن القارئ^(١)، ويقول فلوبيير G. Flaubert فى الاتجاه نفسه ولكن بلهجة أكثر عنفاً : لن أسمح بالرسوم فى رواياتى مادمت حياً لأن أجمل وصف يلتهمه أرباً الرسوم. فما إن يثبت القلم كائنًا بالرسم حتى يفقد طابع العموم^(٢). فإذا كان الخطر على الطابع الإطلاقي الذى يتمتع به التخيل الروائى قائماً فى الرسوم التوضيحية، فمن الطبيعى أن يتفاقم هذا الخطر عندما ينتقل الأمر إلى التمثيل بواسطة الرسوم المتحركة المترافقة مع الصوت وجملة المؤثرات السمعية البصرية المعروفة فى السينما والتلفزيون.

لهذا كله نتساءل:

ما الذى تستطيعه الرواية أمام تحدياتها الكبيرة التى يتجسد بعضها فيما سبق ذكره، ويتجسد بعضها فى مدى إمكانية الرواية على التعامل مع هذا العصر المتخّم بالمعلومات؟.

ولن يستطيع أحد أن يجعل إجابته وصفة «طبيّة»، تحمل الدواء الشافى لكل العلل وإنّما سيتخذ جواب المعنيين بتطور فنّ الرواية وسواها من أشكال الثقافة الكتابيّة صيغة عامّة وعريضة تتلخّص فى أنّ على الرواية أن تثبت جدارتها فى المستويين اللذين يطرحان التحدى : جدارتها فى مجال منافسة التلفزيون. وجدارتها فى التصدى لعصر المعلوماتيّة والكمبيوتر والاختزال. بالإضافة إلى امتحانها الخاص فى قدرتها على تجاوز ذاتها. إذ يصعب - أو يستحيل - أن تتمكّن من إثبات هذه الجدارة ضمن صيغتها الشكلية الراهنة، فلا بدّ من تجاوز العطالة الذاتية لتستطيع تحقيق ما تطمح إلى تحقيقه. والخطوة الأولى تبدأ فى تحطيم ما كان سائداً. والتحطيم سبيل مطروق يتكرر طريقه كلّما تعاظمت الحاجة إلى التجاوز واختطاط الجديد. بغض النظر عمّا يلى عملية التحطيم، وبغض النظر أيضاً عن طبيعة المادّة المحطّمة وعن طبيعة المادّة المرجوّ بناؤها بعد عملية الهدم والتحطيم. فما أكثر ما يتم التوقّف عند عمليّة التحطيم بحيث نخسر ما كان قائماً، وما كان يمكن أن يقوم دون أن نريح البديل. فضلاً عن أن الجديد لا تشفع له جدته دائماً بدثر ما كان قبله. فمن الممكن فى أحيان كثيرة أن يكون الجديد مصاباً بكثير من علل الضعة والهشاشة والسطحية وما شابه ذلك ممّا

(١) قضايا الرواية الحديثة - جان ريكاردو Jean Ricardou - ت - صياح الجهميم - وزارة الثقافة - دمشق - ط(١) ١٩٧٧ - ص ١١٩ .
(٢) نفسه ص ١١٩ .

تبتلى به معظم الأعمال التى يحول بناؤها المتسرع «الملهوج»، وحماس كتّابها لفكرة التجاوز وهشاشة بنائهم المعرفى، ونقص الخبرة التقنية، ونقص الموهبة أحياناً، دون إيصال تجاربهم «الجديدة» إلى المستوى المقبول من النصج المتكامل، وخصوصاً ما تعلّق بالتكامل بين الشكل والمحتوى.. النصج الذى يخرج العملية من مجرد عدّها محاولة للتجاوز إلى بلوغ مستوى منشود فى الدرجة والنوعية، على طريق التطور الشامل، وهذا لا يتأتّى إلا لعدد قليل من الأعمال التى يجعلها وجودها فى مفصل التجاوز، بالتضافر مع عوامل داخلية أخرى، أعمالاً عظيمة.

فرواية «ذات» على سبيل المثال يجتمع لها عدد وافر من الشروط التى تجعلها فى مصاف «الأعمال العظيمة»، ولكن لا نستطيع أن نرتجل لها هذا الموقع، ما لم يتم إخضاعها لشيء من الدرس المفصل، ليس بوصفها عملاً أراد له صاحبه التجاوز، وإنما بوصفها المثال الأبرز فى الرواية العربية المعاصرة لما هو منشود فى مجال التصدى لعصر المعلوماتية والكمبيوتر ومناقسة التلفزيون.

يصب عالم الرواية فى مسارين متوازيين : يتعرّض الأول لملامح من حياة امرأة اسمها «ذات» ابتداء من خروجها من الرحم «ملوثة بالدماء»^(١) وانتهاء ببلوغ سن الكهولة.

ويتشكل الثانى من عدد كبير من عناوين الصحف المصرية ومقتطفات منها، خلال رئاستى أنور السادات وحسنى مبارك وبعض الأخبار المنقولة مباشرة عن شاشة التلفزيون المصرى. والمقتطفات تستقل فصولاً خاصة بالتناوب مع الفصول المخصصة لمتابعة جوانب من حياة «ذات» المرأة، ورصفها الكاتب وراء بعضها دون أن يعمد إلى الربط بين خبر وخبر، وأوضح الناشر فى بداية الرواية أن الوقائع الواردة فى بعض فصولها «منقولة عن الصحف المصرية، الحكومية منها والمعارضة، ولم يقصد بإعادة نشرها تأكيد صحتها، أو المساس بمن تناولتهم، وإنما قصد به المؤلف أن يعكس الجو الإعلامى العام الذى أحاط بمصائر شخصياته وأثر فيهم»^(٢). لقد انتقى الكاتب أخباراً دون أخرى بالتأكيد، وحدّد المساحة المخصصة لكل خبر، ورتّب الأخبار مراعيّاً التسلسل الزمنى لوقائع الحياة الاجتماعية والسياسية فى مصر، بحيث شكّلت الفصول المنقولة عن الصحف نوعاً من الخلفية السياسية والاجتماعية والاقتصادية لما كان يجرى فى حياة «ذات» من محطات بارزة، كختانها وتعليمها وحصولها على الثانوية العامة وزواجها، وإنجابها لأطفالها

(١) ذات - صنع الله إبراهيم - ص ٩ .

(٢) ذات - صنع الله إبراهيم - ص ٧ .

وتحويلها إلى «ست بيت» ثم دفعها إلى العمل في أرشيف إحدى الصحف اليومية بسبب تفاقم الأوضاع المعاشية، ثم مقاطعتها من قبل زميلاتها في العمل بسبب السفور، ثم تحجيبها وتكيفها مع مجمل الظروف المحيطة بها .

وبشكل عام...

تخلو حياة ذات مما يمكن عدّه ذا طبيعة استثنائية ومميّزة، فهي مثل ملايين السيدات المصريات، مستهلكة بهموم العيش اليومي، والرتابة البليدة، لا مفاجآت في حياتها ولا بطولة. ولا بطولة أيضاً في حياة زوجها أو أحد آخر من ذويها أو زملائها ومعارفها. حتى في الأمور التي تنتسب عادة إلى حيّز المفاجأة، أو البطولة، فإن ذلك يجرى بتلقائية ورتابة، ودون ظلال يمكن تحميلها بمدلولات أخرى إضافية يشعّ بها الحدث، فعندما يدخل زوجها السجن، فإنه يسجن بسبب مشاجرة عابرة مع جاره، وعندما يخرج بعد ثلاثة أشهر، لا يترافق خروجه مع ما هو معتاد في مثل هذه المواقف من صخب اجتماعي يحدثونه عادة بقصد التعبير عن الفرح والابتهاج، فكلّ ما تفعله «ذات»، لاستقبال زوجها هو تنظيف المنطقة إياها^(١) من الشعر، يضمّهما السرير معاً في المساء، يبادرها زوجها بإدارة ظهره والاستغراق في النوم، بدلا مما هو معتاد في مثل هذه المواقف من أفعال معروفة يقصد منها التعبير عن اللفة والشوق^(٢).

والعلاقة التي يمكن أن تسمّى بطريقة ما علاقة عاطفية بين «ذات»، المتزوجة وأحد زملائها في العمل، لا يجعلها الكاتب تنويعاً لقصة حبّ ملتبهة، على غرار القصص المماثلة التي يجهد بعض الكتاب أنفسهم وقراءهم لتفسير نشوئها وتسويغها وتسويق وصولها إلى حالة «الالتهاب». هذه العلاقة تبلغ مستوى الاتصال الجنسي إثر استفسار عابر من ذات عن أسباب بقاء زميلها عازباً، ويكون جوابه من خلال عبارة كثيرة الشيوخ وربما «إنما الابتذال، في الحياة اليومية المصرية : هو إنتى ما تعرفيش؟»^(٣).

لا شكّ في أنّ تعمّد البرود والحيادية في نقل الأحداث التي اعتدناها ذات طبيعة ساخنة في الواقع وفي الفنّ على حدّ سواء. يشكّل سمة بارزة لمعظم مؤلفات الكاتب وليس لروايته هذه فقط، وفي المفارقة القائمة بين الحدث الساخن وبرودة نقله يكمن قدر من الجمال السردي المنقطع عن الجماليات المعهودة في الكتابة العربية «الشعرية» خصوصاً، وهذه البرودة، لا تسعى إلى طرح سمة

(١) ذات - ص ٢٤٥ .

(٢) نفسه ص ٢٤٥ .

(٣) نفسه ص ٢٤٣ .

جمالية فقط، بل تعنى أيضاً أن «ذات» هي اختزال تلقائي لملايين المصريات، وربما العربيات أيضاً، ويرشح به إلى حد كبير الاسم الذي اختاره صنع الله إبراهيم لشخصيته الرئيسة وجعله عنواناً للرواية و «ذات» كلمة شديدة الإبهام يندر أن تستعمل بمفردها للدلالة على معنى أو شيء وإنما تستعمل دائماً من خلال إسنادها إلى كلمة أخرى، بحيث يترك الكاتب للقارئ كثيراً مما يمكن القيام به وخاصة فيما يتعلق بقابلية كلمة «ذات» في العنوان لإضافة كلمة أو كلمات أخرى إليها حيث يمكن أن يكون العنوان «ذات امرأة» «ذات سيدة مصرية» .. إلخ... ولا يقف الهامش المتروك لفعالية القارئ عند مستوى العنوان، بل يتعداه إلى معظم فصول الرواية بكل ما فيها، سواء كان ذلك على مستوى البناء الشكلي للعمل أو على مستوى الإحالات الكثيرة التي لا بد من إجرائها للربط بين المادة المكتوبة والحياة. وفيما يلي بعض المحطات التي لا بد من التوقف عندها، سواء تعلق الأمر برواية «ذات» وحدها، أو جاوزها إلى سواها من الروايات التي تنحو نحواً مماثلاً في جانب واحد، أو عدد من الجوانب :

أولاً - رصف المشاهد واللوحات

ما فعله صنع الله إبراهيم من تجميع شبه اعتباطي للمادة الصحفية التي أرادها أن تتساق مع مسيرة حياة «ذات» يلقي اعتراضات كثيرة، تحت حجة رئيسة تتلخص في ابتعاد هذا الرصف السلبي لأقوال الصحف عن الفن الروائي، وعدم جواز انضمامه إليه تحت أي عنوان كان، وخاصة أنه لا يختزل الجهد البشري المميز لصاحب العمل، هذا الجهد الذي يعد واحداً من أبرز مقومات العمل الفني وشروط استمراره، فالعمل الفني الذي لا يبرز جهد صاحبه ومهارته وحرفته وبناءه المعرفي في المستويين العام والخاص المتعلق بمدى إتقانه للصناعة، مثل هذا العمل يتم وضعه في درجة أدنى من الفن الذي تبرز فيه درجة إحكام الفنان للدقائق المستمرة أبداً في صناعته (١).

ولكن رغم ذلك.. فإن الرصف الأفقي التجاوري لأقوال الصحف يجد مسوغات انضمامه إلى خانة الفن الروائي عبر عدد من المسارب والسبل، ربما وقع في طليعتها تلك المساحة المتروكة لفعالية القراءة، وإعطاء القارئ - المتلقي، دوراً متنامياً للإسهام في إكمال بناء العمل الروائي،

(١) ت.س. إليوت - الشاعر الناقد - ماثيسن F. O. Matthiessen - ت.د. إحسان عباس - المكتبة العصرية -

صيدا - بيروت - ط(١) ١٩٦٥ - ص ١٠٤

وخصوصاً فيما يتعلّق باقتراح النهاية، أو المآل، أو الخاتمة بحيث لا يكتمل العمل قبل إشراك القارئ في اقتراح نهاية له. ومن المعروف أنّ أعمالاً روائية صارت تترك نهاياتها مفتوحة على عدد من الآفاق والاحتمالات الممكنة، فلا يتحصر ذهن القارئ بالرؤية الأحادية التي يفرضها المؤلف في نهاية الرواية كما هو معتاد، وإنما يضع نهاية مصنوعة من السيرورة العامة للرواية، بالتفاعل مع السيرورة الخاصة لوعي المتلقّي وثقافته التي يسهم في تكوينها عدد كبير من العوامل لسنا الآن بصددّها. لنقع في نهاية المطاف على ما يسمّى الرواية المفتوحة التي لا تكتمل دون إشراك القارئ في رسم اكتمالها عبر مواكبته المتفاعلة مع ما تضمنه الرواية من أحداث وقضايا وتفاصيل وعبر ما يمكن أن يطرحه من صيرورات مختلفة، أو خواتيم ممكنة إثر الانتهاء من قراءة الرواية.

والروائيون الذين يعتمدون ترصيف الوحدات البدئية بشكل أفقي، ودون وجود روابط واضحة بين وحدة ووحدة، فإنهم يفعلون ذلك غالباً، تحت مناخ شامل من التأثير - المباشر أحياناً وغير المباشر أحياناً - بما لجأت إليه تآليف ثقافية أخرى من عمليات ترصيف مماثلة، تبدو عشوائية أول وهلة، ولكن المتلقّي المتمرّس بالقراءة، يتلمّس - أحياناً - نوعاً من الناظم الخفيّ للوحدات البدئية التي تمّ رصفها. وحتى لو لم يكن الناظم موجوداً في الأصل، فإنّ قرّاء كثيرين يعتمدون إنّي اختلاقه ومحورة الوحدات المرصوفة حوله، بتأثير دوافع مختلفة، بعضها ذو طابع نفسي يرتدّ إلى التهيّب الموروث أمام المادّة المطبوعة بغضّ النظر عن محتواها، وبعضها ينحدر من تكاوين ثقافية تاريخية، تدفع القارئ إلى القيام بعدد من عمليات الالتفاف حول العبارة، وعدد من التأويل في سبيل تطويع المادّة المقروءة وجعلها تستقيم من التكوين الثقافي أو المعتقدى لأولئك الذين يقومون بمثل هذه الالتفافات.

عرف التراث العربي الإسلامي عدداً من التآليف الأدبية ذات الطابع الموسوعي، التي قصد مؤلفوها جمع المتعة والفائدة في مؤلف واحد، وأحياناً في عبارة واحدة، بحيث لا يشعر القارئ بوطأة المعارف التي اعتاد مؤلفون آخرون تلقينه بفجاجة ومباشرة، ومن المفيد التذكير بأن عدداً كبيراً من الروايات العربية والعالمية، كان مطيّة لطرح المعارف والأفكار، التي تعفيها صيغة عرضها روائياً من الاتّسام بالعقلانية الجافّة والبرود والجديّة، وبذلك يلتقي فن الرواية مع بعض أشكال التآليف التراثية في الحومان حول قصيدة واحدة هي جمع المتعة والفائدة، أو إيصال الفائدة بطريقة ممتعة، ويلتقيان أيضاً من خلال اعتماد وسيلة فنيّة واحدة تتلخّص في رصف عدد من الوحدات البدئية، التي يتمتع كلّ منها باستقلالية واضحة، لا يربط بينها سوى انحدارها من قلم المؤلف إلى داخل دفتي الكتاب كما في الكامل والأغانى والأمالى، على سبيل المثال.

وفى الرواية العالمية نجد أمثلة من هذا القبيل، فحقول الفردوس لجون شتاينبك مؤلفة من عدد من الفصول التى تبدو مستقلة، ويشكل كل منها نوعاً من القصة القصيرة التى تفاجئ القارئ بأن جوهر وجودها، وكل ما يشكل الجانب الأكثر إثارة فيها، متصل بشكل وثيق بالفصل، أو القصة التى قبلها، وكان الخيط الجامع بين هذه القصص - الوحدات قدوم أسرة إلى الوادى الذى سماه ساكنوه الأوائل «حقول الفردوس»، وما جرى مع هذه الأسرة من مفارقات عديدة كان لها أثرها العميق فى حياة سكان الوادى، رغم طرافتها وبراءتها، وهذا الخيط الجامع كان يختفى بذكاء أثناء عرض أحداث تبدو منقطعة بشكل كامل عن سواها، ثم يفاجأ القارئ بظهور الارتباط عبر عدد من الأسطر والعبارات الموحية ببساطة شديدة فى نهاية كل فصل وفعل الكاتب الشيء نفسه فى عمل آخر اسمه «هضبة تورتيلا»، حيث يمكن عدّ هذا العمل مجموعة قصصية، ويمكن عدّه أيضاً رواية بسبب الارتباط السببى بين القصة والأخرى بالإضافة إلى استمرار شخصيات القصة الواحدة فى بقية القصص.

وأحياناً يكون الخيط الجامع مجرد شخصية «حكواتية» ثرثرة ينسب إليها الكاتب قصّ الأحداث وإبداء التعاليق وإطلاق الأحكام على ما يراه فى محيطه، على غرار ما نجده فى المستنقع لحناً مينه، الذى جمع فى روايته هذه، عدداً من الأوضاع الحياتية، والقصص التى كان المؤلف الفتى يطلع عليها أو يسمعها فى حى «الصاز» فى مدينة الإسكندرونه. وأحياناً يكون الخيط الجامع مدينة كدمشق فى «ألف ليلة وليلة» لهانى الراهب، والقاهرة فى «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان. حيث يحتشد فى هذين العملين عدد كبير من اللوحات والمشاهد المجتزأة التى لا تشكل الواحدة منها بنية حكائية متكاملة فى أغلب الأحيان، ولا يجمعها إلى بعضها سوى نسبة حدوثها إلى المدينة الجامعة لكل شيء بالإضافة إلى وجودها فى كتاب واحد، ويجب ألا يغيب عن الذهن فى هذا الإطار «ألف ليلة وليلة» التى يمكن عدّها عملاً مكوناً من عدد الوحدات المرصوفة بطريقة ما، مع تثبيت الفارق النوعى الكبير بين الرصف التجاورى الأفقى، ذى الطابع السلبي، السكونى، فى التأليف التراثية التى سبقت الإشارة إلى بعضها وبعض الأعمال الروائية، المعاصرة من جانب، والرصف التفاعلى، أو التوليدي بمعنى أن الحكاية تولد من حكاية قبلها، وتكون مقدمة أو سبباً لا يمكن تجاوزه لاستيلا ب حكاية أخرى، فى «ألف ليلة وليلة».

ودعوة القارئ إلى المشاركة فى تسيير الأحداث واقتراح النهايات، بشكل صريح أو مضمّر، ليست وفقاً على الفن الروائى، بل الأرجح أن الرواية استعارت ذلك من عالم المسرح، وخصوصاً بعد هدم ما تسميه لغة المسرح «الجدار الرابع»، وانفتاح العرض بالتالى باتجاه الجمهور لمحاولة إشراكه فى الحوار وصناعة بعض المشاهد، وللتغلب على السلبية المعهودة لدى الجمهور المسرحى

وامتناعه عن المشاركة عندما يدعى إليها خلال مجريات العرض، صار الممثلون يندسّون بين الحاضرين ويشاركون في الأحداث بوصفهم جمهوراً حاضراً، وليس بوصفهم ممثلين غيروا مواقعهم، كما في مسرحية «حفلة سمر من أجل (٥) حزينان» لسعد الله ونوس مثلاً. والفن التشكيلي ربما كان المصدر الرئيس لاستلهاام فكرة الترصيف، سواء كان الاستلهاام مباشراً أم غير مباشر. فاللوحة الفسيفسائية ليست أكثر من قطع خزفية ملونة يتم رصفيها قرب بعضها لتطرح، بعد اكتمال الترصيف أشكالاً بشرية أو نباتية أو حيوانية، ولكن التجربة الأكثر إثارة في هذا الاتجاه ما فعله فنّانو المدرسة التنقيطية من مزج فيزيائي للألوان، بدلا من المزج الكيميائي المعتمد في عالم التشكيل. فمن المعروف على سبيل المثال أن مزج الأزرق مع الأصفر يعطي اللون الأخضر، وبدلا من أن يستعمل التنقيطيون اللون الأخضر مباشرة، في المساحة التي يريدونها خضراء، كانوا يضعون عدداً كبيراً من النقاط اللونية الزرقاء والصفراء جنباً إلى جنب، بحيث يضطر المشاهد إلى إجراء عملية المزج اللونية بشكل ذهني، أو يكون التجاور كثيفاً بشكل يستطيع معه أن يخدع البصر فتبدو المساحة المنقطة باللونين الأزرق والأصفر مساحة خضراء، وخصوصاً إذا تم النظر إلى اللوحة من مسافة معينة، لا تسمح للعين بتبيين الحدود بين النقاط المتجاورة.

قد يبدو الربط بين رواية «ذات» والأشكال الأدبية التراثية والمسرح والفن التشكيلي ربطاً مفتعلاً، أو على الأقل فضفاضاً على رواية، ربّما ينكر عليها كثيرون حق الانتساب إلى الفن الروائي، ولكن ما يجعله مسوّغاً أو مطلوباً أمران :

الأول : استحسان ربط الرواية، أو بالأحرى، ضرورة ربطها بإطارها الثقافي العريض.

والثاني : يتمثل في كثرة التواشجات وعمقها بين نمط الروايات التي تمثّلها «ذات» بشكل أنموذجي، وما تمّ عرضه من أجناس ثقافية أخرى.

فالأخبار والنوادر والملح والطرف التي تكتظّ به التآليف التراثية الأدبية تتمتع كل وحدة منها باستقلالية تامة، مع ملاحظة أن الوحدة «الخبر أو المثل أو الطرفة» يمكن أن تكون مكونة من سطر أو بضعة أسطر، وأحياناً من بضعة صفحات. وأن ترتيبها بين دفتي الكتاب لا يخضع لنظام خارج مزاج التداعي الذي خضع له مؤلفه أثناء التأليف، تحت زعم عريض يتلخص في قصديّة نفى الملل عن القارئ، من خلال دفعه إلى التنقل بين خبر وخبر وطرفة وفائدة نحوية أو صرفية ومثل معروف.

وبالمقابل نجد أمثلة لهذا التوزّع في عدد من الأعمال الروائية العربية المعاصرة. «فمدن الملح» بأجزائها الخمسة، ملأى بالقصص المتمتعة باستقلالية تامة، بحيث انتزاع إحداها من حيزها المخصص لها في الرواية فإنها تظلّ محتفظة باستقلاليّتها واكتمالها بوصفها قصة مستقلة، وليس

بوصفها «قصة داخل قصة» من جانب. ولا يؤدي انتزاعها إلى خلل في سيرورة الرواية ولا في صيرورتها من جانب آخر. مع الاعتراف بأن وجود هذه القصص التي لا يربط بينها سوى انتسابها إلى المكان الرئيس في الخماسية وإلى زمانها الرئيس، يسهم في إغناء العوالم التي كان من مقاصد الرواية ارتيادها وإغناؤها، كقصة مفضي الجدعان^(١) و آكوب و بوعقلين^(٢) وسواها. وما يؤكد ما نرمي إليه بخصوص انعدام تأثير سيرورة الرواية بمثل هذه الانتزاعات المفترضة، أن معظم شخصياتها ينقطع عن الفعل المباشر وغير المباشر - أحياناً - بالأحداث التالية، وأن وحداتها الصغرى المكونة للقصة بوصفها واحدة من الوحدات البدئية التي لا بد من وجودها لتصير القصة قصة «كالشخصية» والمكان وبعض الحالات الفريدة، لا تعود للظهور، ولا تفعل شيئاً بعد أن يكون القارئ قد تابعها طويلاً خلال الجزأين الكبيرين الأول والثاني من الخماسية كمتعب الهذال والخوش...^(٣) إلخ.

وإلى جانب هذه القصص هناك التعليقات والأخبار الصغيرة، والحالات المنسوبة إلى شخصيات ثانوية أو إلى صحف محلية وغريبة يتم استحضارها فقط لتقويلها ما ينسب إليها المؤلف، دون أية محاولة ظاهرية للربط بين قول وقول أو حالة وحالة كما في هذه الأقوال التي يجريها الكاتب على ألسنة عدد من الشخصيات ولا ينتظمها سوى عدّها عكساً لمواقف الآخرين «الغرباء» من الصحراء التي تحتضن أحداث الخماسية : فالحكيم «صبحي المحملجي» الشامي : لا يفهم بالمقدار الكافي طبيعة الناس.. إنهم.. مثلما قال في وقت مبكر. مثل الصحراء التي يعيشون فوقها^(٤).

ويونس شاهين : الذي جاء إلى مروان وأصبح من رجال خريط الأساسيين يعتبر أن الصحراء، ولا شيء غير الصحراء هي التي ستعيد العرب إلى أمجادهم وأصالتهم^(٥). وهاملتون يرى أن الصحراء «تحرّض ذاكرة الإنسان وتدفع إليها كلّ لحظة بعشرات الشواهد والحقائق التاريخية»^(٦).

(١) مدن الملح - التيه - ص ٥٠٨ .

(٢) نفسه - ص ٤٤٩ .

(٣) نفسه - الشخصيتان موجودتان في عدد كبير من صفحات الجزأين الأول والثاني في الخماسية التيه والأخدود.

(٤) مدن الملح - بادية الظلمات عبد الرحمن منيف - مطبعة العلم - دمشق - ط (٢) ١٩٨٩ - ص ١٥ .

(٥) نفسه - ص ٤٦ .

(٦) نفسه - ص ٣٥٤ .

والصحفي ديفيد برادلي يكتب : ذلك المدى الصحراوي، ربّما وحده، يشكل الثبات الحقيقي الأقرب إلى الرسوخ، وقد انعكس بقوة على الملامح ولون البشرة.

وأحد الصحفيين الإنكليز يرى أن : موران تشبه الصحراء بكل تفاصيلها وأخلاقها، أو بالأحرى تلخصها، فهي قادرة على استقبال كلّ شيء وهضم كلّ شيء^(١).

وعناد الرشيد : طالب الدراسات العليا، وكانت رسالته حول الأسس المعيارية في بناء الشخصية كتب في أوراقه الخاصة ما يلي : الصحراء هي البيئة، والبيئة ليست مجرد مكان^(٢).

إن «هاملتون» و«الحكيم» هما الشخصيتان الوحيدتان اللتان تستمران في الرواية وبقيّة الشخصيات السابقة تمّ استحضارها لنقول ما قالته فقط ثم تنتهي. وفي وضع هذه الأقوال جنباً إلى جنب، يتحقق جوّ عام يحيط بالصحراء، ولا يستصعب القارئ العادي وليس المتمرس فقط نسجه وتكوينه من هذه الأقوال التي يرتبط كلّ منها بموقف صاحبه من جانب، وبالصحراء موضوع الأقوال من جانب آخر.

وفي «ألف ليلة وليلتان» لهاني الراهب، يعفى الكاتب نفسه بشكل شبه تامّ من عناء الربط بين وحدة بدئية وأخرى، فهو يتركها قرب بعضها تاركاً للقارئ مهمة التوفيق بين الوحدات وإيجاد الروابط التي لا تتحصل قبل المضيّ في قراءة الرواية عشرات الصفحات : «يتحسّس عباس جرحاً ملتئماً شقّ فيما مضى نصف الدائرة من بطنه يجثم على فوق كرسيّ للخيزران متكوراً متفوساً. تتجلّد أمية مضمومة الساقين والركبتين طلباً للحشمة. يغيّر نواف من جلسته.

في بيروت بكت الممرضة وقد أيقنت أن الطبّ عاجز...»^(٣).

ولكن الذروة في هذا المنحى تبلغها «ذات» من خلال أمرين رئيسين :

الأول : نفى الطابع القصصي عن الوحدات البدئية التي شكّلت الفصول الخاصة بأقوال الصحف .

(١) نفسه - ص ٤٩٩ .

(٢) نفسه - ص ٥٧٤ .

(٣) ألف ليلة وليلتان - هاني الراهب - دار الآداب - بيروت - ط (٢) ١٩٨٨ - ص ٥ .

والثاني : انتساب هذه الأقوال إلى عدد كبير من المصادر، إذ اشترك في كتابتها وصياغتها عدد كبير من الصحفيين والكتاب والشخصيات الرسمية ومعدى البرامج التلفزيونية والمسؤولين المصريين والعرب ورجال المال والسياسة وسواهم . وهؤلاء جميعاً ليسوا متمرسين بالضرورة بكتابة القصة أو الرواية، وانتساب هذه الأقوال إلى هذا العدد الكبير من الأشخاص يصل باستقلالية الوحدة البدئية إلى أقصاها، ويصل بعملية الربط المفترضة داخل عالم القص بين وحدة ووحدة إلى درجة الصفر. مع الإشارة إلى أن استثمار المادة الصحفية لم يكن وفقاً على رواية ذات، بل سبقتها إلى ذلك ألف ليلة وليلتان، في أكثر من موضوع كما في هذين المثالين، ففي المثال الأول يقطع الكاتب حديثه عن شخصياته ويكتب في أول السطر على غرار العناوين الفرعية :

«تقرير صحيفة أسبوعية :

- التبعية والبؤس هما الكلمتان اللتان يسعهما وصف البيرو. الشركات الأجنبية تسيطر على مجمل القطاع المنجمي تقريباً.. وعلى معظم إنتاج السكر والصيد البحري...^(١). ويتابع هذه الأقوال التي تملأ أكثر من صفحة يليها نوع من الاسترسال الذي لا ينسبه الكاتب لشخصية معينة ولكنه يشي، أو بالأحرى يريد الكاتب أن يوحى للقارئ بإجراء مقارنة بين أوضاع البيرو المتخلفة وأوضاعنا الراهنة، وأن ما ينطبق على البيرو ينطبق على المنطقة. وفي موضع آخر من الرواية يقطع السرد أيضاً ويكتب عبارة من أول السطر على غرار كتابة العنوان الفرعي :

عناوين جريدة محلية :

تصميم كامل على خوض المعركة حتى النصر «مانشيت أحمر»

العصابات بدأت العدوان على المتحدة...، فانقضت الجيوش العربية لتنهى أسطورة إسرائيل.

... حتى شوارع تل أبيب «مانشيت أحمر»

نصورنا البوasl في سورية والمتحدة والعراق والأردن يسقطون ١٦١ طائرة للعدو^(٢). ويتابع نقل العناوين وبعض التعاليق وينتقل بعد ذلك إلى متابعة أوضاع شخصياته ولوحاته، بينما يصل صنع الله إبراهيم بأقوال الصحف إلى نصف الرواية، ويفرد لها فصولاً مستقلة ويمتنع عن إبداء أية تعاليق وتعليقات واسترسالات تشي بمحاولة الربط بين ما جاءت به أقوال الصحف، وهذا كله يسهم في جعل روايته تحتل موقع الصدارة في هذا الاتجاه.

(١) نفسه - ص ١٢ .

(٢) ألف ليلة وليلتان - ص ٢٩٣ ، ٢٩٤ .

أما من ناحية المشاركة التي يتركها العرض المسرحي للمتفرجين، وعلاقة ذلك بالرواية فإننا نجد أمثلة كثيرة من النصوص الروائية التي تدفع القارئ، بأكثر من طريقة إلى تجاوز الحالة السالبة المعهودة في عملية القراءة، فتجعله بعض هذه النصوص يشارك في سيرورتها على نطاق جزئي وضيق ويشارك في الصيرورة وإشاعة المناخات وطرح العبر على نطاق أكثر اتساعاً. فقصص الحيوانات التي رويت حول نعش عساف في «النهايات» لعبد الرحمن منيف، لا يكفي قارئها بما فيها من إثارة وغرابة بل يعتمد إلى إحاطتها بعالم كامل من الرموز التي تتفق مرموزاتها مع ما يسمونه «خلفية فكرية» لكل قارئ، فالغراب الذي يفقد حياته بعد أن يفقأ عين الرجل الذي تسلق الشجرة لتخريب عشه، يشيع النظر إلى هذه الحكاية بوصفها أمثلة في التفاني والتضحية من أجل الأسرة والدفاع عن الوطن.. ويمكن عدّها بالمقابل أمثلة للتأثر والانتقام.^(١)

والمشاركة التي ترحبها «مالك الحزين» ربما تقتصر على دفع قارئها إلى التساؤل حول قصديّة الإكثار من رصف اللوحات والمشاهد والأوضاع الحياتية بتلك الكثافة، أو التساؤل حول جدوى هذه العملية أصلاً، فهذه الرواية تعرض عدداً متشابكاً من الأوضاع الحياتية والشخصيات المتباينة ويضمّها أحد الأحياء الشعبية في القاهرة، ولا يجمع بين احتشادها خيط حكاية رئيس، وإنما هناك مجموعة من الخيوط الحكائية التي يبدو أن الممسك الوحيد ببدايتها هو الحي الذي تنطلق منه. أما التحكم بسيرورتها وتشابكاتها فأمر متعلق بطبائع الأشخاص والأشياء. بالتفاعل مع جملة الظروف الموضوعية المتحركة في قوانين المكان، وتظلّ أمام القارئ مساحة كبيرة للربط بين الخيوط، ومحاولة عزلها عن بعضها، ومساحة أكبر للتساؤل حول كل شيء^(٢) والتساؤل غير الناجز حول موضوع ما غير ناجز، يعني ترك مساحة لفاعلية مفترضة، يمكن أن نجدها لدى قراء مفترضين.

و من السبل التي تريد بعض الروايات أن تسوق إليها قراءها بقصد إشراكهم في سيرورة الرواية، على غرار إشراك الجمهور المسرحي في العرض، تحريض القارئ أو دفعه إلى تقمص بعض شخصيات العمل، أو التعاطف العالي معها، وهناك أيضاً ما تلجأ إليه الروايات ذات الطابع «البوليسي» من شحن القارئ بالتوتر والتوجس ودفعه إلى ترقب الأحداث وتوقع ما يليها، وخاصة

(١) النهايات - عبد الرحمن منيف - دار الآداب - بيروت - ط(١) ١٩٨٧ - من ص ٢٥ إلى ١٤٠ .

(٢) مالك الحزين - إبراهيم أصلان .

بالنسبة للأحداث ذات الطبيعة الملغزة التي تعتمد على التشويق بشكل أساسي من أجل الشدّ وتحقيق الإغراء السردى. مع الإشارة إلى أن التشويق، ووضع القارئ في جوّ الترقّب وتوقع التالى أمران لا يحقّقهما الترصيف السالب الذى تلتزمه بعض النماذج الروائية التى استفادت الفقرات السابقة من أمثلتها، وإنما تقتصر معظم الأحيان فعالية المتلقى على محاولات إيجاد روابط مفقودة.

وفيما يتعلق بالصّلات التى يزعمها البحث بين ترصيف الوحدات فى الرواية والمدرسة التنقيطية فى الفنّ التشكيلى، يبدو الرّبط بينهما غير متممّع بالإقناع الكافى ما لم يتم وضع بعض الوحدات البدئية، فى ذات، ضمن أنساق منتزعة من الأنساق الموجودة فى الرواية، ولناخذ مثلاً هذه المتوالية ممّا جاء فى أقوال الصحف المصرية حول مبيد جاليكرون :

- مجلة دير شبيجيل الألمانية : «شركة سيبا جايجى السويسرية للأدوية قامت بتجربة المبيد الحشرى جاليكرون على أطفال وشبان مصريين بعد أن ثبت أنه يسبب أوراماً سرطانية لفئران التجارب، - ص ٣٥، ٣٦ .

- شركة سيبا جايجى السويسرية للأدوية تعترف : «بعض الأطفال المصريين أصيبوا بالسرطان نتيجة استخدام مبيد جاليكرون عام ١٩٧٦، ص ٣٦ .

تقرير أمريكى يسجّل ظهور نزيف دموى فى بول الفلاحين المصريين فى نفس اليوم الذى استخدم فيه مبيد جاليكرون ص ٣٧ .

- وزارة الصحة المصرية تؤكد أنها قامت بالمتابعة الصحية على العمال والأطفال فى منطقة رش مبيد جاليكرون ولم تظهر أية آثار ضارة على المواطنين بعد ذلك، كما أن الأبحاث الجديدة على المبيد أثبتت خلوه من الآثار الضارة على الحيوان والإنسان ولهذا أعيد تسجيله. ص ٣٧ .

- نائب رئيس شركة سيبا جايجى السويسرية بالقاهرة : «مبيد جاليكرون سبب أضراراً صحية للأطفال المصريين بسبب جريهم فى الحقول وراء طائرات الرش إلا أنه لم تحدث إصابة بالسرطان فكلّ ما حدث هو متاعب صحية، ص ٣٧ .

لقد بعثر الكاتب هذه الأقوال كما هو ملاحظ من أرقام الصفحات، داخل عدد آخر من أقوال الصحف المتعلّق بأمور أخرى، ومن الممكن بالطبع إجراء عمليات عزل مماثلة لوحدات أخرى، ينتظمها موضوع واحد، لنخرج بنصّ، يمكن عدّه نصّاً متكاملًا، ويتممّع بما يؤهله ليكون نصّاً حكاثيّاً، إذا أضفنا فقط بعض حروف العطف والأدوات الأخرى المستعملة فى العربية لربط

العبارات والجمل ، فتصبح أقوال الصحف الخاصة بمبيد جاليكرون على الشكل التالي بعد إضافة أدوات الربط المشار إليها بحرف مغاير :

نشرت مجلة دير شبيجيل الألمانية خبراً مفاده أن شركة سيبياجايجي السويسرية للأدوية قامت بتجربة المبيد الحشري جاليكرون على أطفال وشبان مصريين بعد أن ثبت أنه يسبب أوراماً سرطانية لفئران التجارب. وقد اعترفت شركة سيبياجايجي السويسرية للأدوية أن بعض الأطفال المصريين أصيبوا بالسرطان نتيجة استخدام مبيد جاليكرون عام ١٩٧٦، وهناك أيضاً تقرير أمريكي يسجل ظهور نزيف دموى فى بول الفلاحين المصريين فى نفس اليوم الذى استخدم فيه مبيد جاليكرون. وبالمقابل فإن وزارة الصحة المصرية تؤكد أنها قامت بالمتابعة الصحية على العمال والأطفال فى منطقة رش جاليكرون ولم تظهر أية آثار ضارة على المواطنين بعد ذلك كما أن الأبحاث الجديدة على المبيد أثبتت خلوه من الآثار الضارة على الإنسان والحيوان ولهذا أعيد تسجيله. ورغم تأكيد وزارة الصحة المصرية فإن نائب رئيس شركة سيبياجايجي السويسرية بالقاهرة يعترف أن مبيد جاليكرون سبب أضراراً صحية للأطفال المصريين بسبب جريهم فى الحقول وراء طائرات الرش إلا أنه لم تحدث إصابة بالسرطان، فكل ما حدث هو متاعب صحية [٢]. هذه الأدوات التى بلغ عددها أقل من عشرين كلمة، يمكن أن يضيفها القارئ أو يضيف سواها، بشكل تلقائى غالباً، إذ لا تحتاج إضافتها إلى بذل جهد ذهنى، أو القيام بعملية تخيلية إضافية، يتطلب القيام بها موهبة أو فعالية ذهنية عالية. وما يقوم به القارئ من مثل هذه الإضافات المفترضة سواء جهر ذهنه بما يضيفه أم أضمره، يشبه ما تقوم به العين والدماغ من مزج فيزيائى، فعلى أم متخيل، للنقاط الزرقاء والصفراء المتجاورة داخل المساحات التى يريد لها رسامو المدرسة التنقيطية مساحات خضراء، ومثلما نتحصل المساحة الخضراء من نقاطها الزرقاء والصفراء، والنص الحكائى من وحداته البدئية، يتم تحصيل اللوحة التنقيطية المتكاملة، ويتم أيضاً تحصيل العمل الروائى المتكامل.

وفى هذا الإطار ينشأ اعتراض رصين، يتلخص فى التساؤل عن جدوى مثل هذه الالتفاتات، حول ما يمكن قصده مباشرة وبشكل بسيط، حيث يستطيع الكاتب أن يقدم حكايته المكونة من تتالياتها المنطقية، دونما حاجة إلى هذا التجزئ، وإلى هذه البعثرة التى يمكن أن تطرح إرباكاً، أكثر مما تطرح إمتاعاً وتسلية وإثارة. ولا أميل إلى طرح إجابة مكونة أصلاً من تلمس المسوغات التى جعلت الرواية على ما هى عليه، لأن البحث عن التسويغ، يعنى اعترافاً ضمناً بوجود خلل ما يجب إصلاحه أو تسويغ وجوده، والإجابة «الذرائعية» النابعة من ضرورات التعامل مع الواقع الذى

جاءت الرواية عليه، ليست مقبولة، لأنها تحصر مهمة المثقلى أو الناقد بمجرد قبول العمل على ما هو عليه، أو رفضه بسبب ما هو عليه. ولذلك... ربما تستطيع النقاط التالية، على إيجازها، تكوين إجابة بهذا الخصوص :

١ - الفن يموت بال تكرار والتقليد، بينما التجديد المستمر سبيله الوحيد إلى الحياة والخلود. وفي ما فعلته «ذات»، بشأن ترصيف أقوال الصحف، يكمن قدر كبير من التجديد على مستوى الرواية العربية على الأقل.. مع الاعتراف بأن الجودة وحدها ليست شرطاً كافياً ليصبح الفن فناً، وإلا.. عدت كل خرافة فناً.

٢ - لم يعد الإنسان فى القرن العشرين يعيش فى عالم مسطح أملس، وإنما أصبحت الحياة حالة قصوى «فظيعة»، من التعقيد والتنوع والتراكب. ولم تعد الأعمال الفنية المتسمة بالبساطة والمباشرة، قادرة على التعبير عن حياة الإنسان المعاصر ومعاناته وهمومه المختلفة. بالإضافة إلى أن الإنسان، حتى إنسان العصور الماضية يميل إلى التفاعل مع ما يحترم عقله وقدراته الذهنية، بوصفه مثقلاً فاعلاً، وليس بوصفه مجرد وعاء سلبي مهمته استيعاب ما يلقي فيه وإليه. ولا يجوز الزعم أن مجرد طرح أقوال الصحف المصرية وترصيفها بالشكل الذى اعتمدته «ذات»، يكفى لاحترام ذكاء المثقلى وعقله من جانب، ويكفى للتعبير عن حياتنا المعاصرة المترابكة المعقدة من جانب آخر. ولكن مجانية الترتيب المعهود، للوحدات البدئية، التى تشكل عالم الحكاية، وترك هذه المساحة الكبيرة لمشاركة القارئ فى وضع الروابط الخاصة بتحويل أقوال الصحف إلى حكاية، وفى اقتراح الخواتيم، واستخلاص ما يمكن أن ترمى إليه هذه الأقوال، أمران قادران على جعل «ذات» تتمتع بما أشرنا إليه من قدرات على احترام ذكاء المثقلى، بدلا من استغباته، وعلى إثارتة والحوار معه، وإشراكه فى طرح الأسئلة بدلا من تلقينه وإثقاله بما لا يحصى من الإجابات المفروضة عليه، بالإضافة إلى امتيازها الخاص فى القدرة على تمثيل عالمنا المعاصر المعقد المترابك الكثيف. والتعبير عنه بكفاءة مميزة.

٣ - تمكنت عناوين الصحف ضمن الأنساق التى وضعت عبرها من تحقيق عدد من الأمور التى تطمح روايات كثيرة إلى تحقيقها، كتشكيل خلفية وثائقية لمقطع كبير من التاريخ وحيز كبير أيضاً من الجغرافية، والشهادة على عصر مفعم بالكاذيب والتضليل.. عصر تتعدد فيه الحقائق، وتتعدد فيه وجوه الحقيقة الواحدة إلى درجة مرعبة، ومعروف أن التوثيق والشهادة على العصر من الأمور الحيوية والجوهرية التى تشكل هجساً متنامياً للفن عموماً وللرواية خصوصاً، على المستويين العربى والعالمى.

٤ - النصدى للعصر وغازاته المعرفية، والطموح إلى منافسة التلفزيون. وهذا يبدو صعب التحقيق في حال التزمّت الرواية خيطاً حكائياً واحداً، أو عدداً قليلاً من الخيوط. وغنى عن التوضيح ما يتمتع به عصرنا من غزارة معرفية تفوق الحصر وتفوق التصوّر أيضاً. ولذلك يبحث الفن دائماً عن تشوير ذاته، ويحاول طرح أشكال جديدة للتعامل مع ما يضجّ به العصر من تناقضات وصراعات وفوضى وكثافة وتعقيد. وفي هذا الإطار العريض نشأت معظم المدارس الجديدة في الفن. واستطاع كل نوع فني أن يطرح استجابته الخاصة المبنية قبل كل شيء عن طبيعته وعن الحيز الذي يشغله أو يتوجّه إليه. فالأعمال الموسيقية الكبرى مثلاً، تستطيع أن تواجه تنوع العصر بما تطرحه من ألحان وإيقاعات داخل العمل الموسيقي الواحد، المتوزّع بدوره على عدد كبير من الآلات الموسيقية التي لا تقلّ عادة عن خمس وثمانية... التي لا تقلّ عادة عن خمس وثمانين آلة في العمل الذي تؤدّيه فرق «الأوركسترا». واللوحة الحديثة أيضاً تستطيع أن تحشد في داخلها عدداً هائلاً من الألوان والأشكال والمساحات والخطوط، وهذا جميعه يشكّل بأكثر من طريقة، عكساً مقترحاً أو ممكناً لتنوع العصر وكثافته وغازاته على المستويات جميعاً.

وبالمقابل، فإن الرواية قابلة بطبيعتها لاستيعاب التنوع والغازة، وخصوصاً إذا أتقن الروائي استثمار المرونة الخاصة المميّزة للرواية، بوصفها أحد فنون القول. وفي إطار استثمار مرونة الرواية، يتم حشد جميع ما يمكن حشده في الرواية بقصد التنطع إلى قول كل شيء دفعة واحدة في رواية واحدة، بغض النظر عن النجاح أو الإخفاق، إضافة إلى ما يصيب الرواية من عدوى المواد التلفزيونية، القائمة أساساً على طرح التنوع الهائل الذي ينتقل بالمشاهد إلى عدد كبير من الوقائع والأزمنة والأمكنة خلال زمن شديد الضلالة قياساً إلى ما يمكن أن تفعله الفنون الأخرى بهذا الخصوص، دون أن يحمل المشاهد أعباءً ذهنية إضافية، بسبب هذه الانتقالات المتكررة التي تشكّل جوهر الجاذبية الخاصة بالتلفزيون.

إن «ألف ليلة وليلة» و«مالك الحزين» روايتان تعتمدان تقنية البث التلفزيوني إلى حد كبير، فالروايتان تحشدان عدداً هائلاً من المشاهد الجزئية والحالات والأوضاع، التي تشبه كل منها اللقطة التلفزيونية إلى حد كبير، مع تثبيت الفرق بين الروايتين في عدد آخر من القضايا التي لا تعنينا الآن. إن من الممكن الذهاب إلى أن عدوى التلفزيون آخذة بالاستفحال، وقلّ في أيامنا أن ينجو منها عمل روائي بشكل كامل، «فعملاء المأتم» التي تبدو في بداياتها خصوصاً - مجرد تسجيل ليوميات بعض الشباب الشيوعيين العراقيين الذين يلتقون يومياً في أحد المقاصف على ضفاف دجلة، تتحول في نصفها الثاني لتحاول أن تقول كل ما يتعلق ببغداد الراححة تحت وطأة القمع العسكري البوليسي من خلال هذه الإطلالة السريعة على أحد المقاهي الرديئة في زحام المدينة، فالمقهى الموصوف يشكّل نوعاً من الجملة الاعتراضية الطويلة جداً، المحشورة في السياق، فيتوقف

الحكى ومتابعة الأحداث، وكأن الكاتب لا يستطيع أن يقاوم إغراء تتبع الموجودات من خلال آلة التصوير التلفزيونية التى تتحرك فى كل الاتجاهات بغية اشتغال كامل المنظر الذى تعنى بالإطلاقة عليه ونقله وتصويره : «حانة للسواق والسكّيرين من الدرجة الأولى. حانة لوطيين وسفلة. برميل نفايات المجتمع العراقى. برميل قاذورات الطبقات الدنيا التى عذبت حتى الموت. محتسو خمور أصليون. سواق شاحنات. مفترسو باجه فى الصباح الباكر (استعداداً للرحلات الشاقة والطويلة) مساعدو وسواق المجارية. باعة اللثة. رواد السينما الرخيصة. كل هؤلاء الذين يؤلفون بحق جمهوراً حقيقياً لثورات مهزومة فى قلب المجتمع. جمهور وثورات لن تحدث، جمهور أيام وزلازل. مستنقع حروب أهلية. وقد معارك دامية. وهام مثلث ينغمسون فى هذا المكان العابق بالضباب والدخان والمطر والكحول والثرثرات وضجيج الشارع. لوطيون مثاليون، مرتكبو الموبقات. أصحاب زلات لسان مخيفة، أصحاب سوابق. العريقون فى المهن القذرة والغامضة. الضحايا. العشاق التافهون الذين يثرثرون طويلاً عن حبيباتهم الخائبات. غلمان يتبخترون بين الموائد (١).

وعدوى التلفزيون فى ذات، لا تقتصر على الفصول الخاصة بنقل أقوال الصحف ونقل بعض الأخبار والصور مباشرة عن التلفزيون، بل تتعداها إلى التغلغل فى ثنايا الفصول الأخرى التى تتابع حياة الشخصية ذات، فيصل الهوس بمتابعة التطور الهائل الذى يحققه التعامل مع الأجهزة الإلكترونية إلى زعم أحد زملاء ذات، فى أرشيف الجريدة، بوجود جهاز كمبيوتر يتم وصله بالتلفزيون ويمكن من خلاله تعرية صور المذيعين والمذيعات من الملابس أثناء تقديم البرامج : «تصورى المذيعة بتقرأ نشرة الأخبار أو فقرات من برامج الغد أو السهرة وهى بتقلع هدومها حقة حقة، مع كل فقرة لغاية ما تبقى عريانة خالص..»

بالكمبيوتر طبعاً.. أنا معرفش شكلها ازاي وهى عريانة ولا بسة إيه، أنا افترضى بس تغذى الكمبيوتر بأوصافها العامة مقاساتها بالتقريب. الطول والعرض والصدر. وهو يلاقى أنسب شكل لها تحت الهدوم.

.. مقدرة ذات على استيعاب التكنولوجيا كانت محدودة، وبالمثل قدرتها على التطبيقات العملية لها، فلم تتجاوز تخيل رئيس التحرير الذى يظهر فى التلفزيون كثيراً وهو يفقد ملابسه أثناء دفاعه عن سياسة الحكومة الاقتصادية. بينما كان مدير أوسع خيالاً : رئيس الوزراء يقتررب من

(١) عشاء المآتم - فاضل الربيعى - ص ٢١٠ .

منصة تضم كبار المسؤولين، وتبدأ ملابسه في السقوط، فما إن يصل إلى رئيس الجمهورية ويمدّ يده مصافحاً حتى يكون قد صار في الكيلوت، وأم كلثوم في قمة انفعالها وقد أوشك منديلها على التمزق. وصباح الثمانينات بالطبع لا الأربعينات^(١).

ولا يقف تأثير التلفزيون عند هذا المستوى، بل يتحوّل الناس جميعاً إلى أجهزة تلفزيونية للبحث تنبأ في نقل الأخبار الأكثر أهمية وإثارة، فالدكتور العائد من الخارج بشهادة الدكتوراه، وقد كان فيما مضى شديد الخجل يحتكر إحدى السهرات مع ذات وزوجها : «ثم استمعنا إلى الدكتور : الرعاية الاجتماعية في البلاد الاسكتلندية. نفوذ الشركات الدولية العابرة للقارات والمحيطات، مضار التصوير التلفزيوني للأجثة الصراخ الفرنسي الأمريكي في أفريقيا، الخطر الإسرائيلي، الاكتشافات الحديثة في الهندسة الوراثية، المعلومات الصحيحة عن الإيدز، العقل الجمعي للنمل الأبيض، أخطار المبيدات الكيماوية المستخدمة في مكافحة الآفات الحشرية. وتسببت مذبة فائقة على شاشة البث التلفزيوني أوضحت قوة التدمير الثلاثية لمبيد حشري جديد، في بثّ مستفيض عن الجريمة الوحشية التي تجرى أمام الجميع عيني عينك، وعن الكيفية التي تتخلل بها المبيدات أنسجة الخضراوات والفاكهة. وتعاكس في ثناياها، لتنتقل بعد ذلك إلى الإنسان عن طريق الفم والمعدة وتورده موارد التهلكة^(٢).

أما ذروة العدوى التلفزيونية فقد كانت في وصف محتويات «الفازة» آنية الزهر الكبيرة، التي يمكن عدّها صورة أنموذجية، مكثفة ومصغرة، لبلدان ما يسمّونه العالم الثالث التي لا تزيد عن كونها علماً تلقى فيها الشركات الكبرى «والدول المنتجة» بعض ما لديها من فائض الإنتاج، أو بالأحرى فائض القمامة الراقية : «بنت الفازة قادرة على أن تأوى في ظلّ الوردة المشرببة من عنقها، مواد استراتيجية أخرى : زجاجة كولونيا، بسا للشعر، قلادات : «دعاء» زجاجة بارفان أجنبية ساعة مدبّية يابانية، فرشاة للملابس وأخرين للشعر، شراب كولون قديماً، جزءاً من حزام بال من جلد الثعبان، مشطاً، توكة للشعر، صدفة بحرية. أجندة فاخرة مغلفة بالجلد من مطبوعات البنك الدعائية، مشمعاً طبياً، سلسلة مفاتيح خشبية، سلسلة أخرى معدنية، فیلتر معدنية للحفّة لم يتمّ بعد تركيبه، بكر للّف الشعر، محقنة بلاستيكية، تمثالاً خشبياً صغيراً للنمر، ملعقة خشبية ملونة، ترمومتراً طبياً، نصف مسطرة حساب بلاستيكية، نصف شريط قديم من حبوب منع الحمل، بكرة

(١) ذات - صنع الله إبراهيم - ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٢) ذات - ص ٢٣٥ ، ٢٣٦ .

خيط، مجموعة من إير الخياطة في أحجام مختلفة، مقياساً مترياً من المشمّع، ميسماً للسجاير (من مخلفات محاولة عبد المجيد للإقلاع عن التدخين) مطفأة للسجاير، قلم رصاص، قفلا حديدياً صغيراً، علبة فازلين، مقصاً، علبة شامبو للشعر، جزءاً من تمثال مكسور من الجص لإله الشعر أبولو، طبقاً خشبياً صغيراً يحتوي على موسى وسلسلة معدنية ومجموعة مفاتيح، علبة مبيد رشاش للذباب والناموس، وأخرى للصراصير، حجارة بطارية، فردة جورب، بضغ شرائط موسيقية، فاتحة الكتاب الكريم محفورة على لوحة نحاسية، مشعلا كهربائياً تلقصه البطارية، وأشياء أخرى^(١)

لم يتم إثبات هذا المقطع الطويل من الرواية لمجرد البرهنة على إصابتها بعدوى التلفزيون، وإنما يرمى ذلك أيضاً إلى محاولة تلمس نوعية الفضول الذي يستولى على القارئ ويدفعه لمتابعة الاستكشاف والتنقيب عما يحتويه ذلك الوعاء العجيب الذي يذكر «جرباب الكردي»، المشهور في «ألف ليلة وليلة»، وما كان يضمه من أعاجيب تفوق التخيل، بحيث يقوم الفضول من الناحية الفنية الخاصة بالإغراء السردى مقام التشويق فى الروايات التى تعتمد حبك الأحداث فى ذروة أو مجموعة من الذرى وحلها فى السياق أو فى ختام الرواية. بالإضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه بخصوص المحمولات الفكرية - السياسية الكثيفة لكل مادة من المواد التى ضمها إناء الزهر الخاص بدعاء «ابنة ذات»، خصوصاً تلك المواد المعطلة، التى لم تعد تنفع، أو التى أصيبت بعطل مؤقت وربما دائم، وكأنها إطلالة شاملة، أو استنطاق صارخ لحياتنا المعطلة، أو التى تسير سيراً حثيثاً باتجاه العطالة والدمار، وخاصة إذا تم التنبيه إلى جانب مهم مما يسم حياتنا «الاجتماعية أكثر من سواها»، ويتلخص فى تلك العلاقة المبهمة، غير المحسومة، وغير المفهومة مع تلك الممتلكات الصغيرة، فنحن نراها ثمينة إلى الدرجة التى لا تسمح لنا بالتخلي عنها، وفي الوقت نفسه نراها تافهة ولا قيمة لها إلى الدرجة التى نضعها فيها، مع النفايات والمخلفات التى نؤجل إلقاءها فى مقلب اللقمامة بسبب الكسل واللامبالاة وما شابه ذلك.

إن اعتماد عدد من الخيوط الحكائية التى يمكن أن يستمر القارئ معها حتى النهاية، عملية غير كافية لإنجاز تكافؤ مفترض مع التلفزيون. بينما يستطيع تقطيع الخيوط، وإعادة وصلها أحياناً، والاكتفاء، أحياناً أخرى، بتسليم رأس الخيط إلى القارئ، دون إعادة ملزمة لوصله مرة أخرى، يستطيع ذلك أن يكافئ التلفزيون، فيما يتعلق بالتنوع والغزارة، مع تفوق التلفزيون فى القدرة على الجذب والتسلية، والانتقال السريع من خيط إلى آخر، وتقديم الصوت المقترن بالصورة، وتفوق

(١) نفسه - ص ٢٢٨، ٢٢٩ .

الرواية فى اتساع المساحة التخيلية التى تحيل إليها، وإطلاقها إلى مالا يحصى من المحمولات والدلالات، مقابل أحادية المساحة، وضيقها وعريها وانعزالها عن التخيل، معظم الأحيان، فى التلفزيون. بالإضافة إلى أن المادّة المقروءة، تتمتع معظم الأحيان، بقابلية خاصة على الرسوخ والتجذر فى الوعى، مقابل العبور السريع، والمسطح والهش، فى الصورة التلفزيونية .

٥ - ليست ذات هى التجربة الوحيدة لصنع الله إبراهيم فى تحويل تحقيق صحفى إلى رواية، ولم يكن صنع الله إبراهيم الكاتب الوحيد الذى اعتمد هذه الطريقة ، فأعمال «ماركيز»؛ الروائية، التى كانت فى الأصل تحقيقات صحفية «ريبورتاجات» معروفة على نطاق عالمى «كحكاية بحار غريق» و «قصة موت معلن...» والجديد فى «ذات» من هذه الناحية أنها استثمرت خلاصة عدد كبير من التحقيقات الصحفية المتنوعة، واستثمرت بالتالى جهود عدد كبير من الكتاب والصحفيين، وصاغت كلها فى تجربة تتمتع بمعظم مقومات النجاح والفراة، وخاصة فيما يتعلق بتقديم التنوع والغزارة والتعدد الفعلى للأصوات. على خلاف تعدد الأصوات الذى يتم إجراؤه أحياناً بقدر غير خفى من الافتعال على ألسنة الشخصيات الروائية كما هو معروف .

إن جملة ما تم ذكره .. لا يعنى أن مجرد التجميع العشوائى أو المنتقى لأقوال الصحف يكفى لتأليف رواية . ويجب التنبيه أيضاً إلى أن لهذه العملية محاذيرها التى لا تحصى والصيغة الاحتفالية التى يمكن أن ترشح بها هذه المتابعة لذات يجب ألا تحجب عنا منزلقين خطيرين قد تقع فيهما أية رواية تحذو الحذو نفسه :

الأول : يتعلق بمشروعية استيلاء الكاتب على الأقوال التى صاغها الآخرون للصحافة وبالتالي بمشروعية انتساب عمله إلى جنس الرواية، على غرار التشكيك فى مشروعية انتماء فن التصييق والتجميع إلى الفن التشكيلي «فيما يسمونه عمليات الكولاج» المعروفة فى فن الإعلان، ونصاميم أغلفة الكتب والمجلات على نطاق واسع . فالاستيلاء على التجارب الحياتية للآخرين، الذى يستلهمه الفن ويعتمده فى الرواية والقصة بشكل خاص، يختلف جذرياً عن الاستيلاء على التجارب الكتابية الناجزة لآخرين، حتى لو لم تصب هذه الكتابة مباشرة فى أحد أشكال الكتابة الفنية، فصياغة العنوان الصحفى، مهما بدت عملية رتيبة، وبليدة أحياناً ، وخالية أيضاً من الإبداع الفنى، فإنها دون شك عمل كتابى بكل المعانى، وخصوصاً إذا كانت تختزل موقفاً سياسياً دقيقاً، تحتاج صياغته إلى كثير من الدقة والتأني والحذر. بالإضافة إلى أن ما صاغه جيرار جينيت Girard Ginette بشأن عمليات التناسل المختلفة ومشروعيتها فى الفن والرواية، ليس كافياً للاستيلاء على هذا الكم الكبير من أعمال الآخرين تحت راية «التناسل» الذى يبيح للكاتب اقتباس

ما قاله سواه أو الاستشهاد به، أو تضمينه، وخصوصاً إذا كانت المادة المقبوسة أو المتضمنة تنتمي إلى التراث الثقافي، أو كانت معروفة على نطاق واسع^(١).

والثاني : يتعلق بقدر غير يسير من الإملال والرتابة اللذين وقعت فيهما الفصول الخاصة بأقوال الصحف، والقارئ بعد الاستثارة الأولى، أو بالأحرى الصدمة الأولى بهذا الكم الكبير من الفظائع والرعب يتابع القراءة بقدر من الشغف بالاطلاع على المزيد، ولكنه بعد فصلين أو ثلاثة، يستعجل الانتهاء من قراءة هذه الأقوال التي تفقد بعض قدرتها، - أو كثير من قدرتها - على طرح التنوع والجذب المرجوئين بسبب رتابة التبرة، ورتابة الإيقاع اللغوي، الرتابتين اللتين - بمجهما القارئ العربي من كثرة تكرارهما في الصحف العربية. وبسبب محدودية القدرة على تحمل الضغط العصبي الذي يمكن أن ينجم عن القراءة المتفاعلة مع ما تحيل إليه أقوال الصحف. وكذلك بسبب رغبته المبهمة أو الصريحة في الهروب من واقعه اليومي الرديء اعتماداً على القراءة التخيلية، التي يرجو منها إحالته إلى عوالم أخرى غير التي يعيشها، فتقدم له أقوال الصحف الموجودة في «ذات» بدلا من ذلك، اصطدامات متكررة ومؤلمة بواقعه الذي أراد أصلاً أن يهرب منه. والمسألة هنا غالباً تتجاوز حالة الافتراض، فالفصول المخصصة لأقوال الصحف بلغ عددها تسعة فصول مقابل عشرة لمتابعة حياة «ذات»، وبلغ عدد الصفحات ١٣٢ - اثنتين وثلاثين ومئة صفحة، مقابل ١٧١، إحدى وسبعين ومئة صفحة مخصصة للحديث عن ذات، مما يجعل الخلفية الوثائقية للحدث الروائي تصل إلى ما يقارب حجم المادة الروائية. هذا جميعه يضاف إلى المسوغات التي يمكن طرحها للحيلولة دون انتماء «ذات» إلى الجنس الروائي، انتماء خالصاً من جميع الشوائب.

ثانياً - فن التلصيق «الكولاج»، والسرد الروائي والتلفزيوني

جميع الفنون تسعى إلى الاستفادة مما أنتجته الفنون الأخرى ومما أنتجته الحضارة في جميع الاتجاهات، وبعد اختراع آلة التصوير الضوئي - «الكاميرا» والتصوير السينمائي، ونشوء فن الإعلان وانتشاره على نطاق عالمي تم استحداث ما يسمونه فن التلصيق «الكولاج» ويتلخص ذلك بتجميع عدد من الصور الضوئية غالباً - ثم يتم توليفها فيما بينها لتشكّل في آخر المطاف لوحة

(١) للاطلاع على المزيد مما يتعلق بالتناص، وبعض تجلياته وتطبيقاته الدراسية على الرواية العربية يمكن الرجوع إلى «تحليل الخطاب الروائي» سعيد يقطين.

تضمّ عدداً كبيراً من الموادّ والصور والموضوعات التي لا يشترط فيها أن تشكّل وحدة متجانسة.. بل يمكن أن يكمن الجمال الخالص بفنّ التلصيق عبر ما يقدمه من متناقضات تتجاوز فيما بينها، وتشير بشكل غير مباشر إلى حجم التنافر ومدى اشتماله لجوانب كثير من شخصياتنا وحياتنا في هذا العصر المتخّم بالتناقض. وإلى جانب عمليات تلصيق الصور إلى بعضها، تم اللجوء إلى إنتاج صور ضوئية مكوّنة من عدد من الصور المختلفة فيمكن أن نشاهد وجوه شخصيات معروفة موضوعة لأجساد ليست لها أو نشاهدها موضوعة فوق أجسام حيوانية على سبيل المثال، وقد تمكّن التطوّر التقني لفن التصوير الفوتوغرافي والتلفزيوني بالاستعانة بالحاسوب، الكمبيوتر، أن يجعل العين عاجزة عن تبيّن حدود القصّ والتلصيق ويجري في الإطار خداع بصري وعقلي كبيران وتمارس عمليات تزوير لا حصر لها بسبب درجة الإتقان التي تم بلوغها في هذا الشأن.

والتلفزيون تحديدًا استثمر هذه التقنيات على نطاق شديد الاتساع.. سواء كان ذلك في نطاق البرامج الإخبارية أو مسلسلات الخيال العلمي التي يصل فيها فنّ تجميع المواد المتنافرة وعمليات الخداع البصري إلى حدوده القصوى... والرواية المعاصرة التي أنتجها هذا العصر المكتظّ بهذه التطوّرات المذهلة على جميع الأصعدة لم تستطع الاكتفاء بالتفرّج على ما يجري والاحتفاظ بأمانتها لتاريخها وإنجازاتها الخاصة، بل عمدت إلى تجريب الاستفادة من عمليات التجميع ولصق الموادّ الإخبارية والحكاية والوصفية قرب بعضها على غرار ما يتمّ فعله في فنّ التلصيق، الكولاج، تماماً بغض النظر عن تثمين هذه العمليات، وإدانتها ومحاكمتها في ضوء الإخفاق والنجاح.. فالمهمّ أنها موجودة وقد سبق استعراض أمثلة منها، كما في «ألف ليلة وليلة»، التي ضمّت أقوالاً مختلفة من الصحف المحلية والعربية، و«ذات»، التي وصلت بعملية التلصيق إلى حدودها القصوى من خلال أفراد فصول خاصّة لأقوال الصحف التي تشكّل فيما بينها عدداً من المواد والخيوط السردية التي تشكّل نوعاً من الخلفية المشهدية للخيوط الحكائي الرئيس الخاص بحياة المرأة «ذات».

والاعتراض الجوهرى على ضمّ عمليات التلصيق إلى خانة الفن، يتركّز في خلوّ هذه العمليات عموماً من الجهد البشري ولمعات الإبداع.. بالإضافة إلى ما فيها من استيلاء مباشر على ما فعله وأبدعه الآخرون ولذلك لا بدّ من الإشارة إلى ما تحتاجه عمليات التلصيق في الفنون البصرية وفي الرواية من خبرة خاصّة وحسّ مرهف بجماليات التوافق وجماليات المفارقة على حدّ سواء، والذكاء الفنّي القائم على حسن الاختيار وحسن الحذف والإلغاء والقدرة على إبراز ما يراد إبرازه بشكل عام، وهذه أمور لا تتأتّى لأيّ راغب فالصور الضوئية تملأ الصحف والمجلات وتملأ حياتنا وكذلك الأمر فيما يتعلّق بالصحف وعناوينها والمواد التلفزيونية المختلفة ولذلك لا يجوز إخراج ما في عمليات التلصيق الكولاج من خانة الفن بشكل متعسف وخاصة أن هناك من يضم عمليات أخرى أقلّ شأنًا إلى زمرة الفنون.. كتصميم الملابس وتصميم المواد الصناعية و«فن

الطبخ، على سبيل المثال^(١)، ولكن الأمر الأكثر اتّصالاً بما نتحدث عنه هو هوايات التجميع كجمع الطوابع البريدية والعملات النقدية والتحف... وتنشأ صلة هوايات التجميع بالفن من خلال تجميع الندرة التي تعطى المادّة النادرة قيمة أعلى^(٢).. ومعروف أن الإبداع الفنّي يقوم في جزء كبير منه على الإتيان بالجديد النادر.. وعملية التجميع عملية لا يبدّ منها في أية عملية تلصيق بصري أو كتابي،.. وكلما كانت المواد التي يتمّ تجميعها أكثر ندرة، أدّى ذلك إلى بلوغ المادّة المتكوّنة آخر المطاف من هذه المواد النادرة، اللوحة أو النص، قيمة فنيّة أعلى، شريطة أن يهتدى ذلك بالمهارة والدراية والخبرة التقنية العالية والذكاء الفني والشجاعة الخاصة باختيار المواد التي يراد إبرازها والموادّ الملغاة والمهملّة على حدّ سواء..

ثالثاً - الرواية والشهادة على فضائح العصر

احتكرت الصحافة تاريخياً، المنبر الخاصّ بنشر الفضائح، وثابتت على متابعة أولئك الذين تشكّل متابعة فضائحهم حدثاً مثيراً على الصعد الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة، كالمسؤولين الحكوميين، والمنتمين إلى الشرائح الاجتماعيّة العليا، والمتربّعين في مواقع اللّمعان والنجومية...

وفي عصر التلفزيون، حدث قدر من التحوّل في مركزيّة المنبر الفضائحي، حيث اقتحم التلفزيون حياتنا المعاصرة بشكل طاغ، ربّما كان من النادر أن نجد له مثيلاً، وصارت التحقيقات التلفزيونية من أبرز موادّ الإثارة التي نطالعها يومياً، ومن الناقل التذكير بأسباب الإثارة التلفزيونية العالية، المنبثقة أساساً عن تقديم الصورة الحيّة مع الصوت الحيّ، بالإضافة إلى أنّ التعامل اليوميّ مع أحدث مبتكرات العصر يعدّ بحدّ ذاته أمراً في غاية الإثارة، حاولت جميع الفنون استثماره والإفادة منه، فقبل التلفزيون كانت السينما، التي وصلت بالإحالة التخيلية المطروحة في الرواية إلى حيّز التجسيد، بوصف الصورة السينمائية تجسيدا مقترحاً لما يحيل إليه الأصل الكتابي، سواء كان الأصل رواية أو مجرد سيناريو، والرواية كانت في طليعة الفنون المستفيدة من تقنيّات السينما على المستوى العالميّ وبعدها على المستوى العربيّ، وخصوصاً فيما يتعلّق بتعدّد اللقطات والزمن الضئيل المخصص لكلّ لقطة، على غرار ما نجده لدى جيمس جويس James Joyce في

(١) الفن والحياة الاجتماعيّة - شارل لالو - Charles Lalo - ت. د. عادل العوا - دار الأنوار - بيروت - ط(١)

١٩٦٦ - ص ١١٧ .

(٢) نفسه - ص ١٠٣ .

«يوليسيز» وخصوصاً في الفصل الخامس عشر «سرسة» الذي استفاد فيه جويس من الفنون السينمائية أكبر فائدة، كسرعة تحوّل الأنميّين إلى حيوانات وأشياء وسرعة تغيّر الملابس والأزياء وسرعة تغيّر المشاهد ، وأخيراً سرعة تتابع الأوهام والخداع البصري . فالفصل كالكرنفال بكل ما فيه من ألوان وأشكال وتمائيل وموسيقى ورقص وغناء^(١) ، وسبقت الإشارة إلى ألف ليلة وليلة وملك الحزّين اللتين تستفيدان من التقنيتين السينمائية والتلفزيونية، على عدد من الصعد، التي يبدو أنها تضيق كثيراً عن استفادة جيمس جويس منها في الفصل المشارا إليه آنفاً.

السينما عموماً تقدّم المادّة التخيلية، رغم نموّ الاتجاه الخاص بما يسمّونه السينما الوثائقية أو التسجيلية بينما كاد التلفزيون في العصر الراهن أن يحتكر تقديم الحقائق في موادّه الإخبارية بشكل خاص، والمشكلة أنّ الأغلبية الساحقة من سكان الكرة الأرضية يصدقون التلفزيون، ولا نبالغ حين نقول : لقد أضاف التلفزيون إلى عصرنا المتخّم بتعدّد الحقائق، حقيقة جديدة اسمها الحقيقة التلفزيونية.

ومع ذلك .. بقي للتحقيق الصحفي سبله وميادينه، وقنواته التي يعجز عن ارتيادها التلفزيون، وبقيت له عراقته الخاصة، واعتماده على أدوات ووسائل مختلفة عن التي يعتمد عليها التلفزيون. لقد ضاق هامش الإثارة الذي كان التحقيق الصحفي يشغله في المنطقة العربية بشكل ملحوظ، ليس فقط بسبب التلفزيون وإنما ضاقت ذلك عوامل أخرى، يقع في طليعتها الرقابة الصارمة التي تمارسها الحكومات العربية على موادّها الصحفية، تحت شعار «الصحافة الموجهة»، وتحت سواه أيضاً. وبالمقابل فقد التلفزيون شيئاً من البريق الذي أدهش به العالم في بدايات تأسيسه وخصوصاً بعد ما تم احتضان الاختراع بواسطة المؤسسات الحكومية والخاصة وإخضاعه لسياساتها المختلفة. والأسباب كثيرة أيضاً، يقع في طليعتها أن الناس بأغليبتهم، صاروا قادرين، دونما تسلّح بخبرات خاصّة، على اكتشاف الخدع التلفزيونية الخطيرة، و«السادجة والغبيّة» في معظم التلفزيونات العربية، التي تقدّم الحقائق انطلاقاً من الخدمة المباشرة لمصالحها وغاياتها السياسية المختلفة، كالمجاعة التي تحوّلت إلى شبع وضحك بمجرد وصول القوّات الأمريكية إلى الصومال، كما سبقت الإشارة في صفحة سابقة، فتصوير جانب من الموضوع المراد تصويره، وحجب جانب آخر يعدّ بحدّ ذاته تزويراً للحقيقة، فكيف الأمر بالنسبة للخدع المتقنة التي تسخر لإتقان تنفيذها أرقى تقنيّات العصر وأحدثها، وبالإضافة إلى التكاليف الماليّة الباهظة التي تنفق بهذا الاتجاه.

(١) موسوعة جيمس جويس - د. طه محمود طه - وكالة المطبوعات - الكويت - ط(١) ١٩٧٥ - من ٥٢٥ .

وباختصار يمكن الزعم أن التحقيقات الصحفية والتلفزيونية فقدت قدراً من بريقها وجذبها المعهودين لعدد كبير من الأسباب المترابكة والمتداخلة، والتي أشرنا إلى بعض منها آنفاً، وربما كان ألصقها بالرواية وأكثرها مثولاً في المشهد الراهن، تلك الكثرة المفرطة من التحقيقات، المقنعة، والردئية، التي تزحم حياتنا اليومية خلال البرامج اليومية للتلفزيون وللصحف اليومية على حدّ سواء، فما الذي قدّمته ذات من جدّة وإضافات بهذا الخصوص؟.

لقد زاوجت الرواية بين استثمار أقوال الصحف، وبعض عناوين البث التلفزيوني المصري، وميّزت المواد المنقولة عن شاشة التلفزيون بوضعها داخل مستطيل بقصد تأكيد مصداقية نقلها وتوثيقها، لأنّ المنقول عن التلفزيون لا يختلف في جوهره، ولا في سياقيته، ولا في طريقة صياغته، عن أقوال الصحف. مع الإشارة إلى أن المنقول عن التلفزيون كان قليلاً قياساً إلى المنقول عن الصحف، ورغم قلته فإن هذه القلة لا تلغى المزاجية، ولا تقلص من أهميتها على المستوى التقني المنحصر في مجرد إجراء المزاجية، بين المصدرين، بالإضافة إلى أن ذات، اقتصرت في علاقتها المباشرة مع المادة التلفزيونية على اعتماد بعض ما بثّه التلفزيون المصري من أخبار متفرقة، على خلاف رواية أخرى عنوانها «مناهة الأعراب في ناطحات السراب، لمؤنس الرزاز التي تحدثت في بعض فصولها بقدر كبير من الذكاء عما يمكن تسميته فلسفة التلفزيون في العالم المعاصر، ولفتت الانتباه إلى أهمية التلفزيون في تشكيل عالماً، وخصوصاً في صياغة منظوماتنا السياسية والأخلاقية، والقيمية في مجمل ما يسمّونه بلدان العالم الثالث فالتلفزيون من هذا المنظور لم يعد مجرد جهاز لإصدار المعرفة والتسلية، وإنما يجب النظر إليه بوصفه سلاحاً استراتيجياً جباراً، حسب وجهة نظر «بريجنسكي، المستشار السابق المشهور للأمن القومي الأمريكي : بواسطة التلفزيون ونتيجة للتطور في التكنولوجيا والألكرون، وعبر الأقمار الصناعية والتليفون الأوتوماتيكي، سيصبح في مقدورنا غزو المنازل الخاصة في بلدان أخرى، بل سيصبح في مقدور الأقمار الصناعية البث مباشرة لأجهزة استقبال دون محطات وسيطة تستقبل البث وتعيده ثانية^(١) بينما اكتفت ذات بنقل المادة المبتوثة، أو وصف الصورة الموجودة على الشاشة التلفزيونية دونما شروح أو تطبيقات مباشرة كما في هذه الأمثلة : الرئيس مبارك يصافح فضيلة الشيخ الشعراوي عند تسليمه وسام الجمهورية^(٢) واحد من الرؤوس الحربية النووية ذات القوة التدميرية الفائقة التي تمتلك إسرائيل العشرات منها، بالإضافة إلى ملتي قبيلة نووية.

(١) مناهة الأعراب في ناطحات السراب - مؤنس الرزاز - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط(١)

١٩٨٦ - ص ١٩٣ .

(٢) ذات - ص ٣٤ .

وصورة تلفزيونية أخرى : فلسطينية تصارع جندياً إسرائيلياً مدججاً بالسلاح لتخلص ابنها الصغير من بين يديه، بينما زميلاتها العجوز ترشق جنود الاحتلال الإسرائيلي بالحجارة^(١) المشهدان الثانى والثالث يحتلان مستطيلين كبيرين فى صفحة واحدة يتوسطهما تصريح صحفى للكاتب المصرى المعروف أنيس منصور يقول فيه : نحن نسيء الظنّ بإسرائيل^(٢).

وهذا الاستثمار الخاص بجمع المادتين التلفزيونية والصحفية، يؤدى على المستوى المضمونى، وما ينطوى عليه هذا المستوى من موادّ فضائحية وتحريضية، إلى رسم خريطة دقيقة وشاملة لحياتنا المعاصرة محلياً وعربياً وعالمياً. وهى خارطة - ربما تفوق قيمتها السياسية والاجتماعية، أضعاف قيمتها الفنية. لا يجوز بالطبع إنكار ما طرحته ذات على المستوى التقنى المتجلى قبل كلّ شئ فى الطموح إلى موازاة التلفزيون فى القدرة على طرح التنوع والغزارة، اللذين يسمان الحضارة الإنسانية فى نهايات القرن العشرين، بالإضافة إلى أمر آخر تجسده الرواية، ويتعلّق بما يسمونه «المباشرة فى الفن» هذه المباشرة التى درج النظر على عدّها سمة رديئة، تحجب أحياناً عن العمل الذى يشتمل عليها مشروعية انتمائه إلى الفن، وخصوصاً بعد غياب طرائق التعامل الستالينية مع الأدب والفن فى الصف الثانى من القرن العشرين.

لقد أدّى تجميع عناوين الصحف وأقوالها فى فصول خاصة إلى وقوع «ذات» فى لبّ المباشرة التى تصل إلى أقصى حالات فجاعتها، كما فى هذين المثالين :

أحمد أمين فؤاد رئيس المصرف الإسلامى الدولى : بفضل من الله تعالى أولاً وأخيراً، استطعنا أن ندفع لأصحاب الودائع الاستثمارية أرباحاً عن الثلاثة أشهر الأولى من العام ١٢,٥ فى المائة عن الودائع بالجنيه المصرى. و ١٣,٧٥ فى المائة عن الودائع بالدولار. مع العلم بأن المصرف لا يتعامل بالفوائد أخذاً أو عطاءً، وإنما يحرص على أن تكون جميع معاملاته خالية تماماً من أى شبهة ريوية^(٣).

- عميد كلية الآداب بجامعة عين شمس يضع اسمه على كتاب من تأليف زميل له^(٤)

(١) نفسه - ص ٣١٥ .

(٢) ذات - ص ٣١٥ .

(٣) نفسه - ص ١٤٥ .

(٤) نفسه - ص ١٤٨ .

ومع ذلك لابد من التساؤل عما يستطيعه الفن بشأن تجنّب :، سرّة إذا أراد التعرّض لما سبق ذكره بخصوص الكذب الصارخ ، والادّعاء المفضوح لرئيس المصرف الإسلامى ، وبخصوص السرقة القذرة المنسوبة لعميد كلية الآداب ، ربّما كانت وسيلة الكاتب الوحيدة لتجنّب شئ يسير من المباشرة ، تكمن فى امتناعه عن ربط العناوين فيما بينها ، بقصد تكوين خيوط حكائية ، وإنما يترك بدلاً من ذلك حيّزاً كبيراً للاندھاش والانصدام والرعب والندب والفجّع ، وربّما التأمّل . يربطه المتلقّى بالفصول اليومية لحياتنا من جانب ، وبالفصول الأخرى الخاصة بحياة «ذات» داخل الرواية من جانب آخر ، وهذه الفصول «الأخرى» لابدّ من التساؤل بشأن ما يمكن عدّه فيها ذا صلة بالفن الخالص ، وذا صلة بالمباشرة السياسية الفجة ، وخصوصاً أنّ عدداً لا حصر له من الأمثلة ، وأوضاع الشخصيات والأحداث وطرائق بنائها ، يصعب فيها تلمّس الحدود التى يمكن الزعم بوجودها بين المباشرة وسواها ، كما فى شخصيّة «مدام سهير» ، التى تمتّعن إدارة شبكة للدعارة ، لكنها تحرص فى الوقت نفسه على ألاّ تقدّم خدماتها لغير المسلمين ^(١) . أو شخصيّة «أم وحيد» التى يصفها الكاتب بأنها «لم يكن لها شأن بالمتغيرات الدولية ولا بالنظام العالمى قديمه وجديده» ، ولا بصراع الصقور والحمام فى إسرائيل ... لكنه كانت تعرف مضارّ الإكثار من استخدام المضادات الحيوية ، وطريقة انتقال عدوى مرض الإيدز وما يحدثه مرض الاكتئاب فى الإنسان ، وفوائد الجرجير والخس وأسعار الدولار والإسترليني فى الأسواق المصرفية ، وأهميّة سلخ الدجاج لتقليل نسبة التأثير بالهرمونات المضافة إلى غذائه ، وفخّ شركات توظيف الأموال ، وسرّ الأعمال الإنشائية المستمرة دون توقف فى مطار القاهرة منذ إنشائه ، وأسباب طلاق حسين فهمى من ميرفت أمين وما حدث بالضبط لعدويّة على يد الأمير الكويتى ، ومصدر الأموال التى يتفق منها الشيخ الشعراوى عن سعة ^(٢) . فهل يمكن عدّ حالة مدام سهير «القوادة» حالة فنيّة ، أم شيئاً له علاقة بالتشهير والدعاوة السياسية المباشرة ؟ ، وكذلك الأمر بالنسبة «لأمّ وحيد» السيّدة المصريّة ، التى تختزل فى تكوينها الراسخ من الأسطر السابقة الحالة النمطيّة للسيدات الأميّات فى مصر والمنطقة العربية ، أو اللواتى حصلن على نصيب محدود من التعليم ، والكيفيّة التى تجعل الواحدة منهنّ تنظر إلى نفسها بوصفها «دائرة معارف» تسير على قدمين .. بتأثير التلفزيون وتأثير سواه .. هل يمكن عدّها أيضاً حالة فنيّة أم طرحاً سياسياً مباشراً ؟ .

(١) ذات - ص ١٦٨ .

(٢) نفسه - ص ٢٢٢ .

إنّ ذلك كله يقلّص الفجوة التي يمكن الوقوف عندها بين الفنّ والدعاة السياسيّة وخاصةً أنّ الفنّ يمكن النظر إليه بوصفه عملاً سياسياً ، بالإضافة إليّ أنّ الفن يمارس الدعاة السياسيّة المباشرة في أحيان كثيرة ، وخصوصاً أثناء التحوّلات الكبرى التي تشهدها بعض المناطق في فترات معينة من تاريخها ، سواء كان ذلك من خلال التبشير والانتصار للفكرة التي ينحاز إليها ، أو التشهير بالمواقف المضادّة والرافضة لهذه الفكرة ، ابتداءً من الدعوة الإسلاميّة وشعر حسان بن ثابت الذي كرس شعره في الفترة الإسلاميّة للدفاع عنها وهجاء أعدائها ، وانتهاءً بالثورة الفرنسيّة والثورة الاشتراكية في روسية وما لقيته كلّ منهما من حفاوة بالغة شغلت عدداً لا حصر له من الأعمال المتوزّعة على أشكال التعبير الفنّي كافّة .

لا شكّ في أنّ الفضائح التي حرصت «ذات» على نشرها بالصيغة الوثائقية تذكّر بالفضائح التي صارت من أهمّ المحاور التي تدور حولها مسلسلات تلفزيونيّة «مصريّة خصوصاً» مع الفارق في طريقة التناول وعمقه وشموله ، إذ تكتفي غالبية المسلسلات بمداعبة خجولة ، فيها من الخفر والاستحياء أكثر مما فيها من القسوة والحرص على التشهير بأولئك المعنّيين بالأمر ، بالإضافة إلى أنّ غالبية هذه المسلسلات تلصق «بالبوليس» مرجعيّة النزاهة ، والقدرة الكليّة على تقديم البلمس المناسب للجرح المناسب في الوقت المناسب ، وما إلى ذلك من مدائح يغرفونها دونما حساب للمؤسسة البوليسية . بينما يقع في طليعة ما طرحته «ذات» بطريقة التوثيق الذي يفترض أن يكون صحيحاً ، أنّها لم تترك مؤسسة «البوليس» تنعم بما اعتادت أن تنعم به عبر المسلسلات التلفزيونيّة ، وإنما وضعتها في مقدّمة المنبر الذي نشرت عليه موضوعاتها وموادّها المعنّية بالفضح والتشهير بشكل أعفى فيه الكاتب نفسه من مهمّة القيام بالتشهير الذي اعتدناه في أعمال أخرى مقروناً برفع الصوت وتجريح الحنجرة وتوتير النبرة بقصد شحن المتلقّي وتحريضه على القيام بأمر ما ، فعلٍ أو استنكار داخليّ في الحدّ الأدنى ضدّ الموضوع أو المادّة المعنّية بالتشهير : «في عيد ميلاد أميرة عربيّة تكلف نصف مليون دولار تقاضت الممثلة شيريهان ١٥٠ ألف دولار (بمعدل ثلاثة آلاف دولار للرّقص في الدقيقة) ، (١) .

(١) ذات - ص ٣٠٧ .

- «سُرقت سيارته وقُتل في العثور عليها ثم رآها تسير في الشارع بلوحات مزورة ويقودها ضابط شرطة، (١) .

« اكتشاف شبكة دعارة يديرها نقيب شرطة، (٢) .

- «زوجة عالم الإلكترونيات المصري المنتحر سعيد سيد بدير : «زوجي لم ينتحر وسبق أن استغاث بالرئيس مبارك من محاولات اغتياله على يد الموساد (٣) .

- «وزير الداخلية : الإمام الشافعي قال : إنه يجوز للحاكم أن يقتل ثلث السكان في سبيل أن يحيا الثلثان في أمان، (٤) .

- «النائب العام : «المتهمون أبرياء واعترفوا تحت التعذيب الذي جرى في معهد أمناء الشرطة وشمل تطبيقهم وضربهم بالعصى والكرابيج والخرطوم ، واستخدام الكهرباء في أجزاء متفرقة من أجسامهم وخاصة الأعضاء التناسلية والعبث بفتحة الشرج ، والتهديدات بإحضار الزوجة أو الأم ، أو التهديد بالاعتداء الجنسي، (٥) .

الكاتب فيما سبق لم يلقِ خطاباً طنانة ، ولم يلهث وراء تجميع عناصر الإدانة أو تلفيقها وما شابه ذلك ، بل اكتفى بالانكاء على ما فعله سواه ، وترك للإعلام الرسمي المتمثل بالصحف اليومية والتلفزيون مهمة القيام بوضعنا داخل مناخ شامل من الرعب وافتقاد الثقة ، وانعدام الاطمئنان إلى شيء ، والغياب المطلق لإمكانية الاحتماء بشيء ، حتى لو كانت الحماية والملاذ مجرد بارقة في أقصى الأمل . فإن ما طالعتنا به الصحف الموجودة في ذات كفيل بمحوه ، والإحالة المعهودة إلى المزيد من الأمثلة تشتمل جميع الفصول الخاصة بأقوال الصحف ، ولذلك لابد من الاكتفاء بأمثلة قليلة ، والمهم .. أنه لو صح ما جاء في تلك الأقوال - ويبدو أنه مع الأسف صحيح وحقيقي حتى الموت - فما علينا في بلدان العالم الثالث سوى الانصياع لتحولنا اليومي ، المتسارع والحتمي من

(١) نفسه - ص ٣١٤ .

(٢) نفسه - ص ٣١٤ .

(٣) نفسه - ص ٣١٤ .

(٤) نفسه - ص ٣١٧ .

(٥) نفسه - ص ٣٠٢ .

كائنات بشرية إلى فئران تجارب ، تلهو بنا وتتفرّج علينا الشركات الاحتكارية الكبرى ، والحكومات الغربية المنبثقة عنها ، وأصحاب رؤوس الأموال الغربية والمحلية .. والعملاء .. وكل ذلك يجرى تحت حماية البوليس المحلى وعيونه الساهرة ، ودعم المؤسسات الكرتونية التى تسمى فى بلدان العالم الثالث مؤسسات ديمقراطية .

رابعاً - «ذات» وتفوقها على الصحافة والتلفزيون فى تحقيق الجاذبية السردية

رغم كلّ الاتكاء الذى مارسته هذه الرواية على الأنماط المتعددة للسرود الصحفية والتلفزيونية، فقد بدا أنها تتفوق على الصحافة والتلفزيون فى نفس المجال الذى تقوم عليه الإثارة الخاصة بكلّ منهما ... فالرواية لديها فائض من المساحة وفائض من الوقت والمرونة الكفيلة بجعلها تستوفى ظاهرة ما جميع ما تراه ضرورياً وكافياً للإلمام بالظاهرة من جوانبها كافة .. على خلاف التلفزيون الذى يخضع عرض مواده لعدد من الاعتبارات فى طبيعتها تحديد مدة البث وملاءمة المادة المراد بثها لهذه السياسة التلفزيونية أو تلك . والجريدة بدورها محكومة كالتلفزيون بانتهاء سياسة الجهة المسؤولة عنها ومحكومة أيضاً بحجم المادة الصحفية وكيفيات صياغتها .. بحيث لا يزيد حجمها عن حدّ معين وكذلك ما يتعلق بابتعادها العريض عن جماليات التعبير وبلاغته والتزامها بالتالى طرائق مبسطة ومحدودة فى التعبير والبناء اللغوى وما إلى ذلك .

والأهم من هذا وذاك .. أن رواية «ذات» استطاعت أن تخطو خطوات تبدو جريئة للغاية فى معالجة بعض الظواهر الاجتماعية التى لم تتجرأ المؤسسات التلفزيونية - الرسمية خصوصاً - على التعرّص إليها إلا فى حدود شديدة الضيق ، كقضية الميل المتعاضم إلى تحجيب النساء فى مصر وارتباط ذلك بعدد من العوامل الخفية التى تتوغّل عميقاً كالداء فى خبايا المجتمع .. ويزيد فى استفحالتها خروج معظمها عن الارتسامات السوية الطبيعية لحالة التدين حسبما جاء فى رواية «ذات» تحديداً . لقد اختارت الرواية ظاهرة شديدة الانتشار ويخضع التعامل معها إلى كثير من الحساسية والدقة بسبب ارتباطها بالأطر العريضة «المقدس» فى المنطقة وخصوصاً أن الاقتراب من هذا «المقدس» صار على درجة واضحة من الخطورة بعد نقشى ما سمّوه «ظاهرة الإرهاب الأصولى» وفى هذا الصدد لابدّ من التنويه بتدخل موضوع الحكاية ومادتها الأولى فى تحقيق قدر واضح من الإثارة السردية التى تتحقّق بمجرد معرفة الموضوع الذى تدور حوله الحكاية مع الإشارة إلى

إمكانية حدوث العكس ، فيحدث أن يتم الانصراف عن قراءة رواية ما ، بمجرد معرفة الموضوع الذى تدور حوله فإذا افترضنا أن هذه الرواية تمارس الدعوة الدينية لصالح تحجيب النساء فإن ذلك سيؤدى إلى تلقى مختلف حتماً عما هو عليه موقفها الفعلى من قضية الحجاب ، ولذلك فقد أعطت هذه القضية الرواية إثارة سردية بدائية تتحصل بطريقة ما قبل الدخول الفعلى فى عوالم الرواية .

لا شك فى أن الفن معنى بكيفيات تقديم الموضوعات والمواد المختلفة وأن الفرق بين عمل فنى وآخر يكمن فى طريقة التقديم وليس فى طبيعة المادة المقدمة .. ومع ذلك .. فإن لاختيار المادة موضوع العمل أثره الواضح فى تحقيق قدر ملحوظ ، وكبير ، من الفضول والاستعداد الأولى لمتابعة القراءة .. ولكن هذا لا يعنى أن رواية «ذات» أسندت كل جاذبيتها السردية على مجرد اختيار موضوع «مثير» سياسياً واجتماعياً وسردياً كالحجاب وارتباطه بالخصاء الجمعى والهوس الجنسى والهزيمة ، وإنما فى الطريقة التى تم انتهاجها فى سرد المواد الحكائية والإخبارية المختلفة .. وفى الفقرات القادمة محاولة لرصد الكيفيات التى حققت لرواية «ذات» ما حققته من جاذبية وإغراء خاصين ساعداها - ليس فقط على أن تكافىء التلفزيون - وإنما على أن تتفوق عليه فى طريقة تناول الظاهرة والقدرة على الإحاطة بها من جميع الجوانب .

وقبل البدء بمعالجة قضية الحجاب بوصفها قضية ذات جاذبية كبيرة من الناحية السردية ، من الضرورى تصديرها بتحفظين رئيسيين :

الأول : أن ما يساق فى هذا الاتجاه ، هو شغل قائم أساساً على ما ساقته رواية «ذات» فى الفصول التى تابعت حكاية الشخصية الرئيسية ، وهى الفصول التى لا شأن لها بحالة التوثيق المطروحة فى الفصول الخاصة بأقوال الصحف . حيث يلتزم الكاتب فى الفصول الخاصة «بذات» خيطاً حكائياً يبدو واحداً ، ويصح انتماؤه إلى الإطار العريض للمدرسة الواقعية ، إذ يعرض الكاتب أحداثاً وحالات ومواقف ، مستقاة من الواقع الفعلى ، ويمكن أيضاً أن تكون تصويراً لحالة موجودة فى الواقع ، لم يفعل الكاتب سوى نقلها بحذافيرها . ويمكن أن تكون من صنع الخيال المحض ، ولكنها تمتلك بأكثر من طريقة قابلية التحقق الواقعى . وحتى لو صحت فرضية نقلها الحرفى عن حالة واقعية موجودة فى الحياة ، فإن جميع ما يأتى فى خانة الفن الروائى ، ينتمى - أو بالأحرى يصح انتماؤه - إلى «المتخيل» لأن التخيل سمة ملازمة للفن بأجناسه كافة ، والشغل على المتخيل بالنالى يعنى شغلاً على أمور مفترضة أو متخيلة ، سواء تعلق الأمر بحجاب «ذات» أو سواء مما هو مطروح

فى الرواية فالحديث عن «حجاب ذات» هو حديث مشروط بوجوده داخل الرواية ، سواء كان الحديث قابلاً للامتداد إلى الواقع الیومی والعیش الفعلى للناس ، أو انغلق فى الإطار المتحدّد داخل الرواية . «فحجاب» ذات وجميع ما یدور حوله داخل الرواية ، وداخل الشغل على الرواية ، أمرٌ ، والحجاب الواقعى ، والحركية النامية للتحجّب فى الواقع الیومی أمر آخر بالطبع ، مهما بدت الوشائج واضحة وقویة .

والتحقّظ الثانى : يتعلّق بالفرق الجوهرى بین الحجاب بوصفه ظاهرة اجتماعية أو نفسية فردية أو جمعیة ، من جانب ، والحجاب بوصفه طقساً أو شعيرة يتمّ التزامها لمجرد الامتثال لأوامر الدین ونواهیه من جانب آخر .

ولذلك ... فإنّ ما سيتمّ ذكره بشأن الحجاب مخصّص للحديث عن الجانب النفسى - الاجتماعى من عملية التحجّب ، ولا علاقة له بالنواحى الدينية ، وحتى فى حال اقتصار العوامل النفسية - الاجتماعية والسیاسیة على مجرد القيام بعملية مضافرة صغيرة للعامل الدينى ، فإنّ البحث سيقترصر على هذه العوامل المضافرة ، مهما بدت ضئيلة الشأن وقليلة الأهمية . وحتى لو اقتصرت نسبة وجودها على أقل من واحد بالمئة ، فإنّ الشغل معنى فقط بهذا الواحد . ليس تهرباً من مواجهة ما يمكن تسميته بالرّهاب الدينى ، أو بالأحرى الإرهاب الدينى ، رغم وجهة الأسباب المؤدّية إلى التهرب من مواجهته ، وإنما من أجل البقاء فى حيز ما يمكن القبض على تفاصيله ومفرداته بقدر مقبول من الثقة والتثبّت من المصادقية التى يمكن الرجوع إليها ، أو إيجادها فى الحياة الواقعية وفى الأعمال الفنية . على خلاف ما يمكن أن ينتمى إلى الأطر الدينية المكتنّزة بالمسائل والقضايا الخلافية ، والتحريمات القطعية الباتّة ، والتجريم ، والرمى بالكفر والإلحاد وما إلى ذلك .

أول ما يطالعنا بهذا الاتجاه ، أنّ ظاهرة التحجّب فى شكلها الراهن لم تكن يوماً شاملة بشكل مطلق ، وأنّ العصور التى شهدت تنامياً كبيراً للظاهرة ، كالعصرين المغولى والمملوكى طرحت أسباباً لا تنتمى إلى الحالة الدينية انتماء خالصاً ، وهى بمجملها أسباب مرهونة بظرفيتها الخاصة ، كالخوف من اعتداءات العسكر على «النسوان» مثلاً .

إنّ تنامى ظاهرة ما ، يعنى أنّ الظاهرة ذاتها كانت قبل ذلك تشهد انحساراً ، أو أنها كما كانت فى حدودها المعتادة التى لا تجعل منها ظاهرة . فالتنامى لا يكون تنامياً ما لم يطرأ على أمر فى حالته السویة أو المنحسرة . المهمّ أنّ المسلمات فى جميع العصور لم يكنّ دائماً يرتدين الحجاب

بالطريقة التي يرتدينه بها الآن ، ويضاف إلى ذلك أن غير المسلمات كن يرتدين زيًا مماثلاً لما ترتديه المسلمات في العصور التي شهدت قهراً سياسياً عسكرياً عظيماً ، كفترات الغزو ، وما كان يلي ذلك من فرض ما يمكن تسميته بالتعبير السياسي الدارج «حالات الطوارئ» .

النقطة المفصلية التي تتابعها «ذات» بخصوص التحجّب ، تبدأ من ظرف مكاني هو مصر ، وزماني ، هو تاريخها المعاصر ، وهو ظرف لا تشكّل فيه النساء المحجّبات إلا نسبة معتادة في معظم الحواضر الإسلامية العربية المتطوّرة ، كدمشق وبيروت والإسكندرية وتونس على سبيل المثال لا الحصر ، و«ذات» الأنثى بوصفها الأبنة الطبيعية لظرفها الزماني - المكاني ، تعيش سافرة الوجه بصورة طبيعية إلى أن يبدأ زوجها تراجعها الجنسي ، وتبدأ زميلاتها في العمل «الماكينات المحجّبات» مقاطعتها للضغط عليها من أجل التحجّب ، والمقاطعة أسلوب سلبي للضغط ، لكنّه رهيب وشديد الفعاليّة ، وخصوصاً عندما يصدر عن كتلة اجتماعية يضطر المضغوط عليه إلى الانتماء القسري إليها ، شاء ذلك أم رفض ، كالأوساط المهنيّة والأسرية على سبيل المثال .

الرواية لا تعنى بالعمق التاريخي للظاهرة ، إذا أخذنا العبارة بدلالاتها المطلقة ولا تولي الحجاب مساحة كبيرة من الناحية الظاهرية ، ولكنها تشير بوضوح إلى أن المسألة لم تكن كما هي عليه خلال مقطع زمني تمسحه الرواية على تاريخ مصر الحديث دون أن تحدّد نقطة انطلاق معيّنة لهذا التاريخ ، كرحيل الإنكليز ، أو انتهاء الملكيّة ، ولا تضع له بالمقابل آفاقاً مستقبلية . وإنّما تبقى بحدود مفتوحة على الماضي وعلى المستقبل ، فلا تدعى أن المسألة بدأت من هنا أو هناك ، وأنّها ستنتهي عند هذا الحدّ أو ذاك .. ، وهذا أمر طبيعي في الفن ، لأنّ العمل الفني لا يطرح قضايا ، وفق طريقة طرح الأفكار العلمية أو الفلسفية ، بوصف الفن يخاطب الحواس ويستثير الانفعالات ، بينما يستطيع النقد أن يعتمد إلى التبويب والتنظيم ، حتى لو استخلص مادّته من أكثر عناصر العمل الفني انقلبتاً وجنوحاً نحو التطرّف والتهويم ، وأكثرها استعصاء على المعاينة والضبط المنطقي .

إن حياة «ذات» على استوائها ، وملاستها الجزئية ، وخلوها باختصار من كلّ ما يجعل من البطل الروائي بطلاً روائياً بالمعنى المعتاد في معظم الروايات ، تضمّ قدراً كبيراً من الومضات ، والنضبات الساخنة «الموجعة معظم الأحيان» على المستويين الجمعي والفردى وتتمركز بمجملها حول ما انتاب المجتمع المصري ، والعربي من إحباطات جمعية ، وخيبات مريرة ناجمة عن تكرار الهزائم العسكرية ، وعن تردّي الأوضاع الحياتية للأغلبية الساحقة ، وما أدّى إليه التفاعل الجمعي

مع هذه الأوضاع من انكفاءات مختلفة ، كان الاستتار ، وتخبئة النساء وراء الحجاب ، أحد مظاهرها . وفيما يلي أبرز العوامل التي يمكن استخلاصها من خلال مسيرة «ذات» من السفور إلى التحجب ، وفق ما جاء في الرواية بالطبع :

(أ) الحجاب بوصفه قضية مثيرة سردياً

عندما ينتصر جيش غازي ، فمن المؤلف عبر التاريخ ، أن تقع نساء الطرف المغزوّ في طليعة ما يغنمه الجيش الغازي ، بغضّ النظر عن طبيعة الطرفين الغازي والمغزوّ ، وبغضّ النظر أيضاً عن الظرفيّة التاريخيّة التي تحتضن الحالة . والأسباب ربّما كانت تفوق الحصر . ومنها : أنّ الفترات الطويلة التي يقضيها جيش ما في التحضير للغزو ، وطبيعة الحياة الذكورية الخشنة الصرفة في المعسكرات ، والانقطاع الطويل عن العيش الطبيعي مع النساء تجعل التعطّش للمرأة يفرق إمكانيّات الضبط الذاتي ، فردياً وجمعياً ، بالإضافة إلى تفتّش نشوة الانتصار ، وما يرافقها من هياج بهيمي لإطلاق الغرائز ، وتفتّش الشعور الجمعي للغازين بلذة الانتقام ، الذي يعدّ الاعتداء على شرف النساء واحداً من مظاهره البارزة ، وخصوصاً عندما يترافق ذلك بفقدان الشعور بالمسؤولية الأخلاقية والقانونية ، فردياً وجمعياً أيضاً . ففي فترات الهياج الجمعي العنيف يضيع كلّ شيء . بكلّ شيء مع التأكيد على أنه كلما طالّت فترات التحضير للحرب ، وطالّت المعارك ، واتّسع نطاقها ، أدّى ذلك إلى اتّساع الرقعة الزمانية والمكانية التي يمارس فيها العسكر الغازي ، اعتداءاته على النساء . هكذا كانت الصورة منذ فجر التاريخ ... ولم تغرّ الحصار في القرن العشرين شيئاً من ملامحها الجوهرية ، وربّما لم تغرّ شيئاً ، حتى من شكلها الخارجي الفجّ ، فمازلنا حديثي العهد نسبياً بنهايات الحرب العالمية الثانية ، ومازالت أدراج ذاكرتنا تكتظّ بمئات الصور البشعة المنقولة عمّا حدث خلال بعض الحروب الجزئية التي وقعت قريباً من مجالنا اليومي للعيش . نحن لا ننكر أن الطرف المنتصر يكذب بشأن ما يمكن أن تكون عساكره قد ارتكبت من مخازٍ وبشاعات ، لتلطيف صورته أمام أعدائه وأمام الآخرين وأمام نفسه أيضاً . والطرف الخاسر يكذب أيضاً للتقليص من شأن انتصار الآخر ، وللتقليل أيضاً من هول الكارثة ، فلا يصوّر هزيمته على ما كانت عليه فعلاً ، وخصوصاً فيما يتعلّق باعتداءات محتملة على النساء ، بوصفهنّ الجانب الأكثر ضعفاً وحساسيةً وتعرّضاً للأذى الجسدي والاجتماعي على حدّ سواء .

هذا ما يفعله المنتصر بنساء المهزوم . ومن الطبيعي بالمقابل أن يلجأ المهزوم إلى عدد من الوسائل «السلبية» بمجملها لحماية نسائه والمتبقي من «شرفه» فيقوم بعدد من الأفعال الهروبية ، كإرسال النساء والأطفال إلى أماكن نائية بعيدة عن الخطر ، ويقوم أيضاً بمنع النساء من التجوال في الأسواق والطرق العامة ، ويقوم إضافة إلى ذلك بتحجيبهن ، وأحياناً بتبشيعهن لكي لا يقعن في إطار ما يغوى العسكر .. لا نملك فائضاً من التشعب والمساحة لاستعراض تاريخي معمق لما تعرّضت له النساء العربيات والفارسيات والإسبانيات والأفريقيات ، والروسيات ، والبولونيات ، والألمانيات ، والفرنسيات .. ونساء الهنود الحمر .. وغيرهن .. وغيرهن ... إثر تعرّض بلادهن للغزو والقهر العسكري .. ولذلك لابدّ من الاقتصار على مجالنا الجغرافي ، وعلى المجال الذي حدّته رواية «ذات» لأحداثها .

لا تشير الرواية مباشرة إلى هزيمة عسكرية أدت إلى اتّساع نطاق التحجّب ، ولكن معظم العبارات والمقبوسات خصوصاً تنضح بإحدى النتائج المباشرة لهزيمة العرب في عام سبعة وستين كما في هذه الأمثلة :

«إضافة اسم أنور السادات إلى النصب التذكاري الذي أقامته إسرائيل باسم «ضحايا حرب الظلام والصمت» (١) .

«الأيام الحزينة التي تبين فيها أن الجيش المصري لا يتقدّم في سيناء ، شرقاً وشمالاً ، وإنما جنوباً وغرباً ، الانسحاب الدرامي الذي قام به جمال عبد الناصر ، ومن بعده فريد الأطرش وأم كلثوم وعبد الحليم حافظ» (٢) .

«الحلم الرأسمالي الذي كان يبدو قريب المثل في ظلّ اشتراكية عبد الناصر صار للعجب مستحيلاً في عهد رأسمالية السادات» (٣) .

وعبد المجيد زوج «ذات» وجاره الشنقيطي : «رحباً سوياً بالسلام وكامب ديفيد ، واشتركا في توجيه اللعنات إلى الاشتراكية وعبد الناصر والعروبة وفلسطين والسوفييت» (٤) .

(١) ذات - ص ٩ .

(٢) نفسه - ص ١٦ .

(٣) نفسه - ص ٢٢ .

(٤) نفسه - ص ٨٦ .

«الشيخ متولى الشعراوى فى التلفزيون : «صليت لله شكراً يوم هزمت مصر فى ١٩٦٧، (١) .

«محطة الإذاعة البريطانية : «السعودية موّلت صفقة أسلحة أمريكية لإيران عن طريق إسرائيل بنصف مليار دولار استخدمت أرباحها فى تمويل عمليات إسرائيل ودعم الكونترا فى نيكاراغوا» (٢) .. وغير ذلك كثير مما يمتدّ على جميع صفحات الرواية ويتعلّق بالتنتائج غير المباشرة للهزيمة ، كتفشى ظاهرة الفساد بكافة أشكاله ، وإبتلاء المنطقة بالاحتكارات الكبرى وشركات توظيف الأموال التى أتقنت التستر بالدين لتسيير مصالحها والاستيلاء على أموال المواطنين ، وتحول المحاربين إلى أجهزة قمع وخدم لدى عائلات المسؤولين وكبار الضباط : «حلم يحققه لك الله على أيدينا» .

(١) نفسه - ص ٢٩٧ .

(٢) نفسه - ص ٣٠٥ .

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿الذى لا يضر مع اسمه شيء فى الأرض ولا فى السماء وهو السميع العليم﴾

الريان

للمعاملات المالية فى خدمة المستثمر العربى

إنجاز صناعى واقتصادى بكل المقاييس لرفع شعار صنع فى مصر .. (١) .

- مصادر حكومية : إيداعات المواطنين لدى الريان بلغت ثمانية مليارات جنيه ولدى السعد ٣,٧ ملياراً من الجنيهات (٢) .

« مجلة البنوك الإسلامية : خسائر مضاربات شركات توظيف الأموال فى الذهب والفضة بلغت ١٥٠٠ مليون دولار (٣) .

ما حصل فى مصر أن أصحاب هذه الشركات هربوا بأموال المواطنين المودعين ، مما أدى إلى حصول ما لا يحصى من الكوارث الاجتماعية وخصوصاً أن أكثر المودعين كانوا من ذوى الدخل المحدود ، «فالتحقيقات تكشف أن أغلب المودعين لدى الريان من القضاة وضباط الشرطة ، أما شركة الهلال التى هرب أصحابها فأغلب المودعين لديها من أساتذة الجامعات والمهندسين والأطباء» (٤) .

«مواطن أودع لدى الريان ٧٥ ألف دولار حصيلة عمله فى الخارج لمدة ١٨ سنة يصاب بشلل نصفى عند سماعه النبأ» (٥) .

(١) ذات - ص ٢٥٧ .

(٢) نفسه - ص ٢٦٨ .

(٣) نفسه - ص ٢٦٨ .

(٤) نفسه - ص ٢٧٠ .

(٥) نفسه - ص ٢٧٠ .

لا يقصد الإكثار من الأمثلة إلا إلى محاولة إظهار الشعور العارم بالإحباط الذى اكتنف بشر المنطقة ، ولقّهم بغلالة من اليأس الجماعى الذى لم يجدوا طريقاً للخلاص منه ، خارج محاولاتهم اليائسة لتوظيف أموالهم لدى حفنة من اللصوص والتجار الذين لا يتورعون عن الاتجار بأرواح الناس ومصائرهم ، بالإضافة إلى محاولة وضع اليد على بعض الارتسامات التى تتركها الهزائم عادة فى بنى الأنظمة التى تترث الهزيمة وتكون فى الوقت نفسه سبباً لحدوثها :

«صحيفة أمريكية : الأمن المركزى فى مصر جيش مواز يتألف من ربع مليون فرد تمّ انتقاؤهم بعناية من بين الأميين ومن القرى النائية والمتخلفة وعهد إليهم بحراسة البنوك والسفارات والفنادق الكبرى فضلاً عن فضّ المظاهرات وتمّ تدريبهم بطريقة تجمع بين غسيل المخ والإذلال لتحويلهم إلى أدوات طليعة فى أيدي رؤسائهم، (١) .

«جندى أمن مركزى : المحظوظ منا هو الذى يلتحق بالخدمة لدى أحد الضباط فيقوم له سيارته أو يرافق أولاده إلى المدارس أو زوجته إلى السوق ، أو يقوم بتنظيف المنزل وإعداد الطعام أو دهان الجدران أو العمل فى مزرعة الضابط أو مكانه، (٢) .

والهزيمة فى مصر والمنطقة لم تبدأ منذ عام سبعة وستين فقط ، وإنما تمتدّ إلى تاريخ ضارب فى عمق التاريخ العربى الإسلامى الذى تلا عصر الفتوحات . والهزائم بغالبيتها ذات طابع إشكالى شديد الالتباس .. نجم عن طبيعة الأقوام الغربية التى كانت تتسلق السلطة تحت راية الدين ، وشعار حماية المسلمين كالسلاجقة والبويهيين والإخشيديين والمماليك والأتراك العثمانيين وغيرهم ... والأخرون حكموا مصر حقبة طويلة لم تستطع ردم الفجوة الكبيرة بينهم - بوصفهم غزاة وحكاماً وغرباء - وبين الأغلبية الساحقة للمحكومين .

الهزيمة إذن .. لم تكن فقط أما غزاه غرباء بصورة مطلقة كالتنتر والصليبيين والأوروبيين ، وإنما كانت أيضاً أمام غزاة مسلمين لم يستطع لبوسهم الإسلامى أن يلغى الصفة الجوهرية لثنائية

(١) ذات - ص ١٧٢ .

(٢) نفسه - ص ١٧٢ .

المنتصر والمهزوم ، وخصوصاً أنهم ارتكبوا ضدّ المحكومين المهزومين فظائع يرى التاريخ أنها لا تقلّ رعباً وبشاعة عن تلك التي ارتكبها الغزاة الآخرون ، كأساليب المماليك في البطش والتفّن في تنويع وسائل الإعدام التي لم تكن معروفة في المنطقة قبلهم ، كالتخزيق والسلخ والتوسيط .

هذه الالتفاتة الصغيرة نحو التاريخ مهمة لتبيان عمق الهاربة من جميع النواحي بين الحكام والمحكومين من جانب ، وتعرض المنطقة إلى هزائم متتالية أمام غزاة رهيبين من جانب آخر . وإثر كل هزيمة كانت المنطقة تخلو من الرجال ، فالذين لم يموتوا في التصدي للغزو ، ينكفئون عن الساحة بأشكال مختلفة ، منهم من يهرب ومنهم من يهاجر - والهجرة شكل من أشكال الهرب - إلى المناطق النائية أو البلدان الأخرى ، ومنهم من يدخل في خدمة المنتصرين . والباقيون ينزفون في منازلهم ومهنتهم الصغيرة ورتابة الحياة اليومية . وأمام هذا الشعور الجمعي العارم بالانسحاق وفقدان الرجولة واستفحال الخضاء .. من الطبيعي أن يلجأ المهزومون إلى محاولة حماية المتبقي لهم في مجالهم الضيق الذي يقتصر على النساء «الحريم» ، غالب الأحيان بوصف النساء السبيل الوحيد لاستيلاد الرجولة المفقودة ، على مستوى منح الرجل الإحساس بأنه مازال ذكراً قادراً على ممارسة «الفحولة» . وعلى مستوى إنجاب الأجيال الجديدة التي يمكن أن تناط بها عمليات انتصار محتملة على الغزاة . وبوصف النساء أيضاً يمثلن جانباً رئيساً من الحياة القيمة لإنسان المنطقة خصوصاً .

والحماية الممكنة في مثل هذه الحالات تتلخص في حجب المرأة عن أنظار الغزاة فيبقونها حبيسة المنزل ، وإذا كان لابد من خروجها إلى الشارع والحياة ، فإنها تخرج محجّبة . والمسألة هنا ليست مسألة افتراض أو استنتاج صوري فالتاريخ يشير إلى أن الملاءة السوداء التي تغطي وجه المرأة وجسدها حتى الأرض ، كانت وليدة الاجتياح المغولي - التتري العاصف للمنطقة ، وارتداؤها لم يكن وفقاً على المسلمات ، بل تعدّاهن إلى جميع نساء المنطقة . لقد كانت المدن تستباح عدداً من الأيام لا ينفع أثناءها أي شكل من أشكال التحجّب ولكن بعد الهدوء النسبي الذي كان يلي انتصار الغزاة .. كان لابد من حماية المرأة بحجبها الفعلي عن أنظار الغزاة ، أو على الأقل تبشيعها في نظرهم ، ومعروف أن الأمر وصل إلى منعها من استعمال صوتها الأنثوي الطبيعي حتى في حال الاستفسار عن هوية من يطرق باب منزلها .. فتردّ بصوت ملتبس ، لا يستطيع معه الطارق ، الذي

يحتمل أن يكون عسكرياً غازياً ، أو لصاً .. أن يتعرف حقيقة صاحبة الصوت ، وعلى الأقل لا يشكل الصوت إغواءً محتملاً يدفعه إلى اقتحام المنزل للنيل من إنائه ، أو من صاحبة الصوت ، بوصفها مجرد أنثى .

المنتصر غالباً ، أية كانت هويته يندر أن يعمد إلى تحجيب نسائه ، وأحياناً يحدث أن يتباهى بفحولته أمام المنكسرين ، فيستعرض بأكثر من طريقة عرى مكاسبه الأنثوية ، وفي هذا الصدد يمكن تذكر الصورة التي نشرتها الصحافة العربية لإسرائيليين وإسرائيليات يرتدين السراويل القصيرة في بهو المسجد الأقصى . بينما لو كان الإسرائيليون في موقع الهزيمة لتفوقوا بأشكال مختلفة ، ربما كان الاستتار وراء ثياب تشبه لباس التحجب أحدها . الفلاحات الروسيات أثناء الاجتياح الألماني في الحرب العالمية الثانية لم يكن لباسهن مختلفاً كثيراً عما ترتديه المسلمات المحجبات اليوم .. والمهم أن اتساع نطاق التحجب هذه الأيام يعنى أن الشعور الجمعي بالهزيمة قد تجذر في العمق الاجتماعي إلى حدود الانكفاء والتفوق حول الذات وتعاضم اليقين باستفحال حالة الخضاء الشامل ، واستحالة تحقيق انتصار قريب . ولذلك تشيع أشكال المقاومة السلبية التي يشكل تحجيب النساء وسحبهن من الحياة إلى عدد من القواقع الممكنة أحد مظاهرها البارزة .

ورواية «ذات» ترشح كل سطورها بجو الهزيمة ، وخصوصاً الهزيمة العسكرية في مواجهة الاسرائيليين الذين يرى مصريون وعرب كثيرون أن السادات ذهب إليهم في زيارته المشهورة لاسترضائهم وليس للتصالح معهم واسترجاع سيناء حسبما نقلت ذلك وسائل الإعلام . والهزيمة لم تكن فقط في الحرب ، بل كانت أيضاً اندحاراً شاملاً أمام السلطات المحلية التي يفصلها مجرد وجودها في الحكم عن الكتلة الاجتماعية الكبرى التي تحكمها حسب رأى ابن الوردي في لاميته المشهورة : «الناس أعداء لمن ولى الأحكام .. هذا إن عدل .. فكيف إذا ترافق ذلك بخصوصيات الأنظمة الحاكمة في مجمل بلدان العالم الثالث المستفينة حديثاً .. ، وربما ظاهرياً فقط من السيطرة الأجنبية ، فالخصوصية التاريخية للمنطقة العربية جعلت مقاليد الأمور بين أيدي فئات أجنبية وغريبة عن جسد المنطقة ، كالسلاجقة والمماليك والعثمانيين ، ولا يجوز الإغراق في التأويل والمقارنة ، ليرى المواطن العادى أن سلطاته المعاصرة ليست أكثر من استمرار لتلك السلطات التي حكمت المنطقة وخصوصاً فيما يتعلق بطبيعتها القمعية وغشماها الشديد ، وانتمائها إلى غير ما تنتمي إليه الكتلة الكبرى .

الشعبية من حيث طبيعة المصالح ، ومن حيث الانتماء إليه

الكتلة الكبرى من الجماهير الشعبية من حيث طبيعة المصالح ، ومن حيث الانتماء والتطلع والتوجه ... وهذا كله يفاقم الشعور الجمعي المتعاطف بالهزيمة والانسحاق والعجز عن ممارسة الفعالية ، ويدعم ذلك ما تستعين به السلطات من وسائل عصرية «مستوردة غالباً» لتكريس انتصارها على الكتلة المهزومة ، كالتجويع اليومي ، والإشعار المستمر بالانسحاق أمام حاجات الأطفال قبل كل شيء .. مقابل الانتصارات المتتالية الحاسمة التي تحققها رؤوس الأموال المحلية والأجنبية :

- الرئيس مبارك في تكساس : «معظم الشركات الأمريكية التي قامت بالاستثمار في مصر تمتعت بنسبة عالية من الأرباح ، قلدينا لكبر سوق في الشرق الأوسط ونملك الأيدي العاملة الرخيصة» (١).

«الحكومة الأمريكية تشترط تخصيص ٢٠٠ مليون جنيه من المعونة الأمريكية لضمان الاستثمارات شركة جنرال موتورز الجديدة في مصر» (٢) .

صحيفة الشعب : «مجموعة من كبار المسؤولين السابقين والحاليين يستولون على أراضي البحيرات المرة بأسعار زهيدة رغم أنها مملوكة للدولة وممنوع بيعها قانوناً وبها منطقة عسكرية» (٣).

الشيخ متولى الشعراوى : عمل المرأة إهدار لكرامة الرجل (٤) . ويضيف : «المرأة اضطرات للخروج إلى العمل لأن الرجولة للأسف أصبحت خائرة» (٥) .

هذه الهزائم المتتالية تجعل الذات الجمعية لأناس المنطقة «ذاتاً» مهزوزة غير واثقة من نفسها ، ولا تثق أيضاً بالآخرين الذين يضعهم الجو العالم «المكهرب» المفعم بانعدام الثقة ، في صفوف الأعداء . وأمام هذا الحشد الهائل من الأعداء الفعليين والوهميين ، يرى مواطنون كثيرون ضرورة حجب نسائهم ، حتى عن المقربين والجيران وزملاء العمل ، بوصفهم جميعاً أعداء ممكنين ، أو فعليين ، وبوصف المرأة موطن الضعف والجهة الرخوة التي ينكأ منها الشرف .

(١) ذات - ص ٧٣ .

(٢) نفسه - ص ٧٧ .

(٣) نفسه - ص ١١٢ .

(٤) نفسه - ص ٢٩٩ .

(٥) نفسه - ص ٢٩٩ .

(ب) الإثارة السردية الخاصة بالهوس الجنسي

«كلّ محبوب مرغوب، إن شيوخ هذا المثل يضئ مساحه مهمة من انعكاسات الكبت الجنسي التاريخي على الحياة والعلاقات الجنسية القائمة في الوقت الحاضر، والرواية لا تقدّم «عبد المجيد» زوج «ذات» مهووساً جنسياً استثنائياً وإنما تقدّمه نمطاً تسعى من خلاله إلى نمذجة حالة المكبوتين جنسياً في مجتمعات يتراكم فيها القمع بأنواعه جميعها بما في ذلك القمع الجنسي، منذ عهود طويلة يصعب اقتراح بداياتها.. إن مجتمعاً ينشغل أفرادهم معظم وقتهم بنصفهم الأدنى، مجتمع يعاني عدداً من الشروخ التي تتبدى في عدد من الظواهر المرضية على المستويين الجمعي والفردى لا يتسع المجال الآن للتحدّث عنها.

تابعت الرواية الهوس الجنسي عندما كان تلميذاً وكان يمارس الشذوذ بوجهيه : «تجاوز من زمن بعيد المرحلة التي تتوهج فيها هذه الاهتمامات (والتي كان يجري خلالها مقارنة الأحجام والأشكال والملابس في ملاعب المدرسة ودورات مياهها إلى أشكال من المساعدات المتبادلة اختفت الآن تماماً من ذاكرته بفضل طول إقامته بين... الشرعيين»^(١). والمحطة الثانية ابتدأت بزواجه وإصراره على أن يضع مالك الشقة مصباحاً أحمر في غرفة النوم : «بل إن مالك عبد المجيد تقبّل بصدر رحب الطلب الذي تقدم به كشرط لتوقيع الإيجار، وهو تركيب مصباح أحمر فوق باب غرفة النوم يضئ تلقائياً عند إغلاق بابها من الداخل بالمفتاح، ممّا يعطينا فكرة عن الأهمية التي كان عبد المجيد يعلقها على هذه الغرفة في مطلع حياته الزوجية»^(٢). والأخيرة هي ولعه المفرط مع جاره بالتفرّج على الأفلام الجنسية بواسطة الفيديو وإدمان العادة السرية رغم مضى فترة طويلة على زواجه : «ما إن ينتهي البث التلفزيوني الرسمي بعد منتصف الليل، حتى يكرسوا أنفسهم له، ويرزون من شققهم في الصباح بعيون حمرة ووجوه متجهمة وأعصاب مشدودة، تلك أن التكنيك الجديد لم يكن مشبعاً تماماً، وخاصة بالنسبة للأزواج والزوجات الذين طالب إقامتهم.... فقد تلوّنت مشاعر هؤلاء وأحاسيسهم بحيث صاروا يفقدون حرارة المشاركة ولو كانت سلبية»^(٣).

و«ذات» ربّما بدت في الرواية أقلّ انشغالاً من زوجها بالتفكير بنصفها الأدنى لكنها لم تكن أقلّ هوساً منه، فعندما اكتشفت معه في «ليلة الدخلة» أنها ليست عذراء بكت بشدة، ليس خوفاً من

(١) ذات - ص ٨٥

(٢) نفسه - ص ١٥

(٣) ذات - ص ٩٣، ٩٤

الفضيحة أو من عبد المجيد ، بل «لأنها اكتشفت أن الشيء الذى عانت كثيراً من أجل المحافظة عليه لم يكن موجوداً من الأصل»^(١) ، وأثناء زيارتها للإسكندرية بعد الزواج بفترة طويلة تعلم وهي نائمة برجل^(٢) . وفي الصباح الباكر وهي فى الطريق إلى الحمام تشعر بارتباك كبير سببه رؤية «ابن صفيّة المراهق ، الراقد فوق كنية فى الصالة ، وبالتحديد الخيمة المشرعة التى صنعها الغطاء بين ساقيه»^(٣) . وشعرت بارتباك آخر عندما التصق بها بشكل غير برىء شقيق صديقتها فى السيارة الضيقة أثناء العودة من استقباله فى ميناء الإسكندرية^(٤) ، وبعد الزواج أيضاً أقامت علاقات جنسية مع آخرين^(٥) ، وتلخص استعدادها لاستقبال زوجها الخارج من السجن بتنظيف عانتها من الشعر أى «المنطقة أياها» حسب التسمية الذكوية فى الرواية^(٦) . والمسألة تتعدى الرجل وزوجته إلى معظم الشخصيات الأخرى «فأم ذات» كانت «تخاف فى معرفة الغرض منها (أى الوسادة) طالما أن عبد المجيد يملك سائراً طبيعياً معطلاً فى بطنها بثلثه الأنثى وبسرور الوقت توصلت المرأة السانحة التى تتميز بضالة التجربة وسعة الخيال ، بقدر يماثل مالدنيا من ضيق أفق وتجرّ فى المشاعر ، إلى قناعة ملأتها بالإشفاق على ابنتها ، فقد تصورت أن احتياج خطيب ابنتها إلى سائر إضافى . مبعثه منخامة ما هو مضطر لحجبه عن الأنظار»^(٧)

الذكور الذين يستغرقهم التفكير بنصفهم الأدنى إلى درجة عبد المجيد ، من الطبيعى أن يستغرقهم انشغالهم بالنصف الأدنى للجنس الآخر . ومن النواتج المنطقية لهذا الاستغراق ، تعاظم القلق بشأن ما يمكن أن يتهدد «محمياتهم» الجنسية الشرعية - وربما غير الشرعية أيضاً - من أطماع الذكور الآخرين الذين يراهم المهووس بالجنس مهووسين مثله بالضرورة . والسبيل الأقرب والأكثر انتشاراً هو عملية التحجيب التى يظنها المستغرقون بالجنس كفيلة بإطفاء المفاتن ، أو على الأقل كفيلة بإطفاء احتمالات الإغراء .

والتراجع الجنسى للذكر المستغرق بالجنس يجعله أكثر تمسكاً «بحرثه» بمحمياته ، أو بحكره الجنسى ، ويجعله بالتالى أكثر قلقاً وخوفاً ، كما حدث لعبد المجيد بعدما بدأ تراجع الجنسى .

(١) نفسه - ص ١٦

(٢) نفسه - ص ١٢٤

(٣) نفسه - ص ١٢٥

(٤) نفسه - ص ١٣٠

(٥) نفسه - ص ١٢٣ و ٣٣٤

(٦) نفسه - ص ٣٤٥

(٧) ذات - ص ١١

والرواية لم تكتف بالربط بين تقدّم عبد المجيد في السن وتحجيب زوجته .. بل أضافت سبباً عضوياً تلخّص في عدد من التغيّرات الجسدية التي طرأت عليه بسبب تناوله كسواه من ملايين المصريين أطعمة تدخل في تركيبها «هرمونات» تسبب أضراراً جسمية مختلفة ، بسبب إصرار منتجي الدجاج على وضع حبوب منع الحمل في علف الدجاج ، ممّا يؤدّي إلى سرعة نموه وتضخمه لإدراج المزيد من الأرباح ، وتناول الرجال لحبوب منع الحمل يؤثّر سلباً في التركيب الهرموني لأجسادهم وفي نشاطهم الجنسي ، فتتضخّم الأثداء وتتضخّم العجيزة ، ويتساقط الشعر ، وهذه الأعراض ، بمجملها تهدّد فحولة الذكر وتجعله قريباً من حالة الخنثى «المؤتمر الدولي الأول للطبّ الشرعى في القاهرة : مريو الدجاج يضيفون حبوب منع الحمل إلى مساقبها كلّ صباح ممّا يؤدّي إلى امتلاء لحومها بهرمونات أنثوية هي الأستروجين والبروجيستيرون ، وبذلك فإن أكل الدجاج مرّتين في الأسبوع يعنى شريطين من أشرطة حبوب منع الحمل في الشهر ، ممّا يهدد الرجال بفقد الرغبة الجنسية وتضخّم الثديين ، ويهدد المرأة بأورام سرطانية ويؤثّر على نمو الطفل»^(١) ويسبب هذا القلق المتعاظم على الفحولة ، يتعاظم القلق على الزوجة بوصفها الموضوع الذى كان يستغرق الفحولة ، ولذلك لا بدّ من جعلها حكراً على فحولته المتراجعة وحمايتها من فحولة الآخرين الذين يراهم ذو الفحولة المتراجعة يملكون فائضاً كبيراً منها .

وفى هذا الإطار لا يكفى عقد الزواج ، والقانون الاجتماعى لجعل الأنوثة الطبيعية للأنثى الطبيعية وقفاً على ذكورة مضمحلة ومشكوك فيها ، حتى لو كانت ذكورة شرعية ، ولذلك يلجأ الزوج المتراجع ، أو بالأحرى المهزوم جنسياً ، وهو على طريق الخصاء .. إلى إجراء فعل احترازى وقائى لإحكام الحماية على حكره الجنسي . وسبيله الأقرب يتلخّص في إطفاء المعالم الأبرز للأنوثة الطبيعية التى يراها المتراجع جنسياً أنوثة نامية . كالشعر والعنق وعرى الذراعين ونهود الثديين وشكل الحوض والساقين .. ، وهذا ما يتوهّم كثيرون أن الحجاب الشرعى يؤدّيه بكفاءة منقطعة النظير ، بوصف المفاتن الأنثوية تلعب دوراً مزدوجاً ضدّ الذكر الشرعى . فهى تشكّل تحدياً متعاضماً لذكورته المضمحلة وتعاضمها يتناسب عكساً مع الفحولة المتراجعة من جانب ، ويشكّل إغواء وجذباً متعاضمين للذين يملكون فحولة فائضة من جانب آخر . مع الإشارة إلى تناقض واضح يقع فى هذا الاتجاه ، حيث تشكّل المفاتن المحجوبة استنارة خاصة تلهب الخيال ، وتثير الرغبة لاستجلائها واكتناه أسرارها خلافاً للشائع ، وخلافاً للمفاتن التى يجعلها شيوعها بين ملايين النساء معطى طبيعياً ، بصيغة وجودية تنتمى إلى طبيعة الوجود البشرى نفسه . ومجرّد العمل على حجبها ،

(١) نفسه - ص ٢٢٥

يُضفى عليه نوعاً من الاستثناء والشذوذ ، ويخضعه إلى خصوصية متنافرة مع الوجود الطبيعي للأنتى الطبيعية والذكر الطبيعي على حد سواء .

(ج) الصراع فى الرواية صراع إغائى

لا نستطيع المضى بعيداً وراء جملة الإشكاليات الى يمكن استنباتها حول «الآخر» بوصفه مفهوماً اجتماعياً أو فلسفياً ، وحالة قائمة – مؤقتاً أو دائماً – تحكم الحيز الأكبر من كينونتنا الاجتماعية ، ولذلك لابد من تقييد الموضوع بحدود ما طرحته الرواية من أفكار ومواقف تختص بالحجاب .

تسيطر على عبد المجيد منذ البداية حالة عامة من انعدام الثقة بالآخرين ، ابتداء من العرب والفلسطينيين وعبد الناصر ... وانتهاء بالجيران وزملاء العمل ، ويتوج ذلك فقد ثقته بزوجه منذ اللحظة الأولى للقائه الجنى معها ، حيث «اكتشف أو ظن أنه اكتشف أن البضاعة التى أنفق عليها كل مدخراته ، ورهن بها مستقبله لم تكن سليمة تماماً ، وأن آخراً ، وربما آخرين سبقوه للعبث بمحتوياتها أو على الأقل بغلافها» (١) . وفاقم الوضع ما كان يراه خلسة مع جاره «الشقيطى» من أفلام جنسية بواسطة الفيديو بعد نوم الجميع (٢) .

ولا يقتصر أمر مشاهدة أفلام الفيديو الجنسية على عبد المجيد وجاره وإنما تحول ذلك إلى ما يشبه الظاهرة فى المنطقة العربية التى تضم كثيراً من الميسورين القادرين على اقتناء مثل هذه الأجهزة المتطورة ، هناك ملايين الذكور – الذكور تحديداً – فى المدن العربية يدمنون مشاهدة هذه الأفلام ، ويختارون لها الوقت الأنسب بعد نوم الجميع ، لمنع انتقال العدوى إلى الزوجة والأولاد بوصفهم معرضين للعطب ، على خلاف الذكور أرباب الأسر الذين يقيمون تحالفهم الخاص «الشيطانى ؟ ..» مع عوامل العطب وأسبابه قاطبة .. فلا يخشون على أنفسهم مما يشاهدونه ، وأقصى ما يفعله أغلب هؤلاء المتفرجين .. هو ممارسة العادة السرية بعد الانتهاء من مشاهدة تلك الكمية الهائلة من الاستثارة الجنسية . وهذا يؤدى ، فى جملة ما يؤدى إليه ، إلى شيوع انعدام الثقة بالآخرين الناجم بالضرورة عن انعدام الثقة بالنفس .. وإلى جعل الآخرين جميعاً فى موضع الشك والاتهام .

(١) ذات - ص ١٦

(٢) نفسه - ص ٩٣

والأسباب كثيرة ...

فهناك أولاً هذه «الجيش» من الممثلين والممثلات الذين يقومون بأدوارهم الجنسية أمم «جيش آخر» من المصورين والمخرجين والتقنيين .. وهذا ما يسهم في توسيع دائرة الاتهام الموجهة إلى الآخرين، حتى لو كانوا منتقلين إلى بلدان بعيدة لا تتيح الحياة اليومية إقامة صلات مباشرة معها . فالآخرين «الممثلون والممثلات» يقومون بأدوار «قدرة» أو بأدوار «دنيا» بينما يكتفى «الأناء» المنتفخ المتورم ، بالتفرج من الأعلى ، وهو حريص على إبقاء «ذاته» الاجتماعية «أسرته» في منأى عن عوامل التأثير والتلوث .

وهناك ثانياً عدم الثقة بالزوجة التي ترى أفلاماً جنسية ، فمثل هذه الرؤية تفسدها ، أو تسهم في إغوائها وسهولة الإيقاع بها ، فمجرد كونها أنثى يجعلها في موقع الطمع والاشتهاء ، ولذلك لا بد من منعها من التفرج . مع الإشارة إلى أن المنع بحد ذاته يشكل اتهاماً صريحاً بنقص الأهلية ، ورمياً بعدم حيابة الثقة .

وهناك ثالثاً ما ينجم عن السهر إلى بعد منتصف الليل لرؤية الأفلام الجنسية وتوجيهه بممارسة العادة السرية ، وما يسببه كل ذلك من إرهاق شديد ، يقطع على مدمنى مشاهدة الأفلام معظم السبل الممكنة للحوار والتفاعل الإيجابي مع الآخرين ، فهؤلاء ملزمون بالذهاب إلى أعمالهم الصباحية غالباً ، مهما طال السهر ، «فيرزون من شققهم في الصباح يعيون محمرة ووجوه متجهمة» ، وأعصاب مشدودة^(١) مما يمنعهم من أداء أعمالهم بالحدود الدنيا للإتقان والإخلاص ، ويمنعهم ذلك أيضاً من التواصل الأسرى الحميم تصبح مجرد فاصل انتظار ثقيل ، لا بد من تمريره للوصول إلى فردوس «الفيديو» .

إن حذف «الآخر» وإسقاطه من حيز الثقة وضمه إلى قائمة المعادين لمجرد أنه «آخر» يستدعى عدداً من الإجراءات الاحترازية لاتقاء وجوده «العدوانى» وفي مقدمتها عدم تمكينه من رؤية المواطن الحساسة لدى «أنثاه» أو بالأحرى «إنثائه» والحجاب جاهز لفعل ذلك ، وفي هذا الإطار ينشأ نوع من «التعارك» الخفى بين «الأناء» والآخرين ، وسلاحه العيون والتلصص على نساء الآخرين . فكل نظرة لمنطقة ما من جسد امرأة الآخر ، تشكل مكسباً ونوعاً من الانتصار والاستعلاء عليه ، وخصوصاً إذا تأكد «الأناء» المنتصر من سلامة ممتلكاته الأنثوية ، وصونهاى حجابها بعيداً عن عيون الآخر ، فسائق السيارة العامة في الرواية يفعل ذلك مع جميع اللواتى يصعدن فى سيارته :

(١) ذات - ص ٩٣

«فتح لها الباب من الخارج دون أن يغفل عن النظر إلى ساقها ، ملتصقة فرصة عند الذلول تكشف له عن إحدى عتبات قدس الأقداس المتوارى بينهما»^(١) . وربما كان المشهد اليومي الأكثر حضوراً بهذا الشأن ، أولئك الذكور الوافدين مع نسائهم المحجبات من مناطق «بعيدة» إلى شاطئ البحر «السوري» فيبقون نساءهم محجبات ، ويمكن أن يسمحوا لهنّ بالانغماس بمياه البحر وهنّ في كامل لباس التحجب ، بينما عيونهم تكاد تغادر محاجرهما وهي تلاحق المستحبات اللاتي ينزلن إلى البحر بلباس الاستحمام المتعارف عليه (المايوه) ، ولا يكسر هذه النظرات النهمّة الوحشيّة «الهمجية» وجود رجل «آخر» بصحبة زوجته المستحمة بلباس البحر ، وإنما يزيد ذلك من تألق عينيّه ببريق الانتصار والفوز . فنادرًا ما يترافق تحجب المرأة مع عفة نفس الزوج المصرّ على تحجب الزوجة ، بل يترافق غالباً مع العكس . الحجاب يعنى هنا إجراء دفاعياً ، يقنعه بأنه يبقى امرأته في مأمن من عيون الآخرين ، ولذلك .. لا ضير في تحقيق ما يمكن تحقيقه من مكاسب تتلخص في التلصص على نساء الآخرين ، لتحقيق مكاسب جنسيّة وتحقيق فوز سهل عليهم .

(د) عرض الحالة القطيعية في المجتمع المصري

«إذا دخلت مدينة العوران فضع يدك على إحدى عينيك، بالاتّساق مع هذا المثل الذرائعي الشائع ، يسوّغ كثيرون لأنفسهم انسياقهم في إحدى الحالات القطيعية التي تضجّ بها الحياة الاجتماعية في بلادنا ، وربما في بلاد الآخرين أيضاً . والقادرون على مقاومة الانسياق القطيعي قليلون عموماً في حال وجودهم . وخصوصاً في ظلّ غياب الوعي الشامل ، وغياب الديمقراطية وسيطرة القمع . والمسألة هنا تشبه إلى حدّ كبير طغيان زىّ ما ، في فترة معيّنة ، الناس بطبيعتهم ميّالون إلى التقليد ، دون تعريضهم بالضرورة لأيّ نوع من أنواع الضغوط المباشرة ، فانتشار «الموضة» يشكّل بحدّ ذاته ضغطاً اجتماعياً من نوع خاص . وفي حالة الحجاب الخاص «بذات» لا ينتشر الحجاب بوصفه مجرد «موضة» ، وإنما يضاهي انتشاره ضغوط كبيرة صادرة عن جهات متعدّدة ، معظمها ذو طابع حزبي ، أو مؤسّساتي «كالجماعات الأصولية» حسبما يسمّونها في مصر ، والتلفزيون ، والمساجد ، ودروس التربية الإسلامية ، والأوساط الأسرية .. الخ .. ومعظم هذه الجهات الضاغطة تبيح لنفسها ممارسة أقسى أنواع العنف بحجّة أنها تنطق باسم القانون الإلهي وأنها تتصدّى لتنفيذه . «ذات» - الأنثى ، بسليبتها النمطية التي تختزل سلبية ملايين المصريات ، لا تحاول أن تتصدّى لتيّار التحجب ، لأنها لا تمتلك سوى تلقائيتها وفطريتها ، وانتمائها «القسري»

(١) نفسه - ص ١٨٧

إلى نهايات القرن العشرين ولذلك ترتدى الحجاب ، ليس اقتناعاً ، أو إيماناً أو توبة أو ما شابه ذلك . وإنما لتتخلص قبل كل شيء من مقاطعة زميلات العمل «الماكينات المحجبات» لمجرد سفورها وتلقائيتها في التحدث إلى زملائها المسيحيين «عدة نسوة قبيحات الوجوه : اثنتان في حجاب الرأس (إحدهما في بلوزة رمادية وجوب أسود والثانية في فستان من قماش مستورد صارخ الألوان كمكياجها وأثقال من الذهب حول رقبتها ومعصمها وفي أصابعها وأذنيها) والثالثة في حجاب كامل ، بمنكبين عريضين وملاحح أسيانة ، والرابعة في فستان عادي ، ماكسي ، أسود اللون سواد الشامة التي تزين خدها ، والخامسة بوجه يشبه وجه الأرنب ، وجوب مزركش مع بلوزة وردية اللون»^(١) ...

... «وبالتدريج بدأت توقن أن الماكينات تتجاهلها عن عمد ، فتنجذب توجيه تحية الصباح إليها ، وتتناسى دعوتها إلى الشاي المشترك ، وتتغافل عن أخذ رأيها في أمور العمل ، ولم تلبث أن وصلت إلى قناعة محددة بوجود مقاطعة منظمة ضدها ، لماذا ؟ .

ظننت في البداية أن السبب هو جمال عبد الناصر ، فكنت عن الإشارة إليه في أحاديثها»^(٢) .

... «ذات الطيبة السمحة كانت ابنة مخلصنة لثورة جمال عبد الناصر ، تربت على أن البشر متساوون ، لا يفرقهم دين أو جنس أو مال أو جاه أو منصب . لهذا فاتها أن تتقصى لقب نادبة (زميلاتها الجديدة في العمل) لتتعرف هويتها ، وهو الأمر الذي لم تغفله الماكينات البقطة . ولكي تكثر عن خطئها ، أقبلت تراجع قناعاتها ، وتستعيد في ذهنها صور المسيحيين الذين عرفتهم : أشكالهم الخارجية ، ملابسهم ، لهجتهم ، أنواع أكلهم وشرابهم ، تصرفاتهم ، بحثاً عن سر هذا الإجماع الغريب ضدهم ... لكنها كانت جبانة ، فكنت عن زيارة أمينوفيس في مكتبه ، وقاطعت نادبة .

لم تقبل الماكينات فيما يبدو ، القربان المسيحي ، واستولى القنوط على ذات عندما فشلت في إدراك سر الاضطهاد الذي تتعرض له : وضاعف من بأسها أن المقاطعة لم يكن لها منطق^(٣) . والمقاطعة لا تقتصر فقط على زميلات العمل ، بل تتجاوزها إلى كافة الأمكنة التي تضطر «ذات» لارتياها ، كالمحلات التجارية ، والدوائر الحكومية ، والشارع ، وتتجاوز المسألة لبس الحجاب إلى

(١) ذات - ص ٢٤

(٢) نفسه - ص ٩٨

(٣) نفسه - ص ٩٩

الانغماس الكامل في الرهاب الدينى الذى يصل إلى حدود الاستلاب ، فأينما ذهبت ، تجد نفسها محاطة بذلك الجو : «فقرة دينية عن الصلوات والأدعية المناسبة : دعاء النزول من المنزل ، والدخول إليه ، وعند لبس الثوب وعند الفراغ من الطعام ، وعند الركوب ، وعند دخول المرحاض ، وعند الخروج منه . وفى السوق» (١) .

لقد تحجبت أخيراً لأن أغلبية القطيع الذى يسوقها فى تياره اليومى يريد ذلك والأمر لم يكلفها سوى ثمن اللباس ، وتحمل الحرّ الفظيع لمدينة القاهرة ، وخصوصاً بوجود ملابس التحجب السميكة ، وهذا لا يعدّ شيئاً مقابل المكاسب الاجتماعية والامتيازات التى تنعم بها المتحجبات ، ابتداء من تلقى عروض الزواج ، بوصف المتحجبة مرشحة لأن تكون أماً صالحة ، خلافاً لما يراه التيار الدينى بالنسبة للسافرات ، وانتهاء بالرضى الاجتماعى وإمكانية الاستفادة من خدمات بعض المؤسسات التى ترفع ياقطة الدين لتسيير مصالحها وتحصيل المزيد من الأرباح ، كشركات توظيف الأموال التى سبقت الإشارة إلى أمثلة من أنشطتها ، وبعض رياض الأطفال ، التى أصرت «ذات» بعد تحجبها أن تضع فى إحداها ابنها «المعجزة» : «حصلت على رقم التلفون من إحدى الماكينات المحجبة ، ورفعت الساعة ثم أدارت القرص ، وقبل أن تنقوّه بكلمة ، جاءها صوت أنثوى رصين : «السلام عليكم ورحمة الله وبركاته ، هنا الجامعة الإسلامية، هكنا ، فى نفس واحد دون توقف ، ثم طلب منها الصوت أن تنتظر على نغمات موسيقى فيلم «قصة حب» الأمريكى ، حتى جاءها صوت آخر أكثر أنوثة ورسانة ، أقرأها السلام الكامل وقدم إليها المطومات التى طلبتها ، على ضوء هذه المطومات ، ذهبت هى وسميحة إلى مبنى حديث بالقرب من نادى الشمس ، عبارة عن فيلا من طابقين وسط حديقة حسنة التنسيق تؤدى إلى باب من الزجاج الفيديمي المحاط بإطارات ألوميتال ، يفتح على طاولة عريضة تطلّ عليها كلمة (الاستقبال) بالإنجليزية من لوحة مضاءة فوق فتاة محجبة بادرت الزائرين بكلمة السر فى نفس واحد «السلام عليكم ورحمة الله وبركاته أى خدمة ؟» (٢) . وهذا الجو العام المشحون بالرهاب ذى اللبوس الدينى فرض تأثيره فى المسيرة العامة لحياة «ذات» فلم يأت تحجبها نتيجة إرادة ذاتية فى فعل هذا الأمر أو ذاك ، ولم يأت أيضاً نتيجة مباشرة لفعل قمعى مباشر مارسه طرف معين كالزوج أو الحكومة أو من يمتلك أهلية مماثلة لممارسة القمع على سبيل المثال ، بل جاء فى جزء كبير منه مجرد استجابة شبه تلقائية أو آلية صرفة ، للانسياق فى الاتجاه العريض الذى فرضته الحالة القطيعية التى انتابت المجتمع المصرى فى السنوات الأخيرة .

(١) ذات - ص ١٥٤

(٢) ذات - ص ٢٠٢

(هـ) سرد أجواء البطالة المقنعة

الذين يستهلكون طاقة كبيرة في العمل المنتج ، يتراجع عموماً انشغالهم بنشاطهم الجنسي ، ذكوراً وإناثاً^(١) ، بالمقابل لا يجد العاطل عن العمل سوى «اللعب بخصيتيه» حسب التعبير العامي الدارج في سورية ، ومن جهة أخرى .. لا يجد المستهلك بالعمل وقتاً لمراقبة الآخرين والاهتمام بشؤونهم المختلفة ، بينما لا تجد جيوش الموظفين والموظفات سوى المواظبة على مراقبة بعضهم ، والتدخل المباشر وغير المباشر بشؤون سواهم ، طالما تجبرهم وظائفهم على الدوام في مقر العمل حوالي ثماني ساعات يومياً دون وجود ما يشغل وقتهم خارج الثرثرة واغتياب الآخرين والولوغ في أعراضهم لمجرد أنهم آخرون ، وأنهم ليسوا حاضرين .

إن «أرشيف» جريدة أو مجلة يزدحم ببضع نساء شبه أميات ، ودون عمل يشغل إلا جزءاً يسيراً من وقت الدوام ، هو مكان أنموذجي لتحوّل الموظفة إلى «ماكينة بث» حسب تعبير الرواية ، لا همّ لديها سوى إيمان الإصغاء والمراقبة لاصطياد المادّة المناسبة للثرثرة اليومية التي لا تنتهي ، وعندما يأتي موظف جديد أو موظفة جديدة خصوصاً ، فإن تتعامل معها الموظفات القديمات إلا بوصفها فريسة مناسبة ، للخوض في عرضها وأحوالها اليومية دونما شبع ، وعلى هذا الأساس عاملت المحجّبات «ذات» التي حاولت كسب وذهن دون جدوى ، ليس لأنها سافرة وهنّ محجّبات فقط ، وإنّما أيضاً لأنها جديدة ، وهنّ عتيقات ، وهى على قدر كبير من الطيبة ، وهن مستودع للخبث واللؤم . بالإضافة إلى تلقائية «ذات» في العيش والتعامل مع زملاء العمل ، مقابل تفرغهنّ لحساب كلّ كلمة ، أو نأمة ، أو نظرة ، أو حركة ، وقياسها بأدقّ المقاييس .

إنّ مجموعة وظيفية دأبها اليومي مراقبة الآخرين ، وحساب كلّ ما يفعلونه من الطبيعي أن يحاسب بعض أفرادها بعضاً بشكل خفي أو معلن على أمور كثيرة . وتختص الموظفات غالباً بشؤون المظهر والملابس والسلوك اليومي ، ليس رغبة في كسب الودّ ، والحرص على الانصهار في الروح القطيعية للمجموعة فقط ، وإنّما أيضاً انقاء لشرّ الثرثرة اليومية والاغتياب ، ونصب الشراك ، وحبك الدسائس التي تحول دون الرقيّ الوظيفي أحياناً ، وأحياناً تؤدّي إلى الفصل من العمل أو سواه من العقوبات الأخرى بالإضافة إلى الغيرة العمياء التي تسيطر على مثل هذه الأجواء ، حيث تنتاب المجبرة على ارتداء الحجاب غير حقيقية ممّن هي ليست مجبرة ، فتعتمد إلى النيل منها بأشكال مختلفة ، ويحدث أحياناً أنّه عندما تتحجّب واحدة ، يقع في ذهن الآخرين أنها حققت مكسباً ،

(١) النشاط الجنسي وصراع الطبقات ، رايموت رايش Raimot Reiches ت - محمد عيثاني - دارالآداب . بيروت

- ط (٢) ١٩٧٧ - ص ٣٠ ، ٣١ -

يتلخّص حدّه الأدنى فى تحصيل الرضى الأسرى والاجتماعى عمومًا ، وفى اتقاء «القيّل والقال» خصوصًا . ولذلك .. عندما تنعم إحداهنّ بهذا المكسب فمن الطبيعى أن تعمل الأخباريات على اغتنامه . وفى أجواء البطالة والفراغ .. تكثر المزايدات بالاتجاه الذى يساق فيه القطيع .. حيث لا يكفى «ذات» أن تتحجّب وإنّما تخضع أيضًا لمنطق المزايدة ، فاللواتى سبقنها إلى التحجّب لا يقبلن أن تساوينّ بسهولة لمجرّد أنها ارتدت الحجاب ، فلا يؤدّى ارتداء الحجاب إلى قبولها ورفع المقاطعة عنها بسهولة ، وإنّما يشعرنها بأن المطلوب منها أكثر من ذلك ، كالتعامل مع متاجر بذاتها ^(١) ، ورياض أطفال تدعى أنها ذات طابع إسلامى ^(٢) ، بالإضافة إلى إثقالها بعدد هائل من الواجبات ذات اللبوس الدينى وغير الدينى . وكلّ ذلك لا يرضى المحجّبات ، ليس فقط لأن إرضاء الآخرين غاية لا تدرك ، حسبما يقول المثل المعروف ، بل لأن «الماكينات المحجّبات» مصمّمت داخل وضعيّة التحجيب لكى لا ينال رضاهن أحد بالأساس . وخصوصًا فى بلدان مزدهمة بجيوش جرّارة من الموظّفين العاطلين عن العمل ، رغم ما يقضونه من ساعات خلال وقت العمل ورغم الرواتب التى يستلمونها شهريًا ، بينما لو انشغلوا بأعمالهم الفعلية التى يفترض أن ينشغلوا بها ، لما شكّل التحجّب أو شكل انعدامه أيّة مشكلة ، فقد نسيت «ذات» وجود من يقطعها أصلًا من زملاء العمل عندما انشغلت مع «همّت» بمتابعة الشكوى الخاصة بالأغذية الفاسدة ^(٣) .

(و) عبء الحرية

رغم جميع الذى قيل ، ويقال ، بشأن عشق الإنسان للحرية بشكل قطرى ، فإن أعدادًا هائلة من البشر لا تتقن التعامل معها ، ليس فقط بسبب ماهيتها المجردة ، واستعصائها على التحديد المفهومى ، فلسفيًا واجتماعيًا وسياسيًا .. وما إلى ذلك .. وإنّما لأن التعامل معها .. حتى فى أكثر أشكالها انتشارًا وقابليّة للفهم والتحقّق ، أى (الاختيار) مشروط بكميّة كافية من الوعي على المستويين الجمعى والفردى ، فلكى يتمكّن الإنسان من فعل الاختيار بأشكاله كافّة ، لابدّ أن يعى ما يختار ، حتى لو كان موضوع الاختيار حاجات منزلية أو طعاماً أو ثياباً ، فكيف تكون المسألة مع القضايا ذات الطابع السياسى أو الفلسفى أو الاجتماعى أو المعتقدى ؟ .

(١) ذات - ص ١٧٨

(٢) نفسه - ص ٢٠٠٣

(٣) نفسه - ص ٢٢٨ وما بعدها .

لا يستطيع شغل متواضع على رواية أن يحيط بمسألة على هذه الدرجة من التشعب والإشكالية ، ولكننا فيما يخص الرواية نستطيع أن نلتصق في منطقتنا العربية تهراباً أو انصرافاً ، جمعياً متعاطماً من التعامل مع الحرية بوصفها اختياراً ومسؤولية ، وهذا جانب رئيس مما اهتمت به الرواية التي لم تخصص مقاطع طويلة لتبين أن الأغلبية غير الواعية ، أو غير المثقفة من المصريين تميل إلى الانجراف داخل التيار الأقوى بين التيارات التي تضج بها الحياة . ولكنها أوضحت ، ضمن عدد من المحطات التاريخية البارزة في التاريخ المعاصر لمصر ، أن الغالبية غير الواعية ، وتحديد أدق ، غير المنخرطة في تنظيمات سياسية معينة تميل إلى انتهاج خطى الذين ينتطعون للتحديث باسمها وأدعاء تمثيلها وقيادتها والتفكير عنها . ومن هذا المنطلق هتفت هذه الأغلبية - فى الرواية - لعبد الناصر ، وأقنعت نفسها بعدئذ بصواب ما فعله السادات بشأن العلاقة مع أمريكا وإسرائيل . وفى الإطار نفسه تبدو أنها الآن تطاطئ الرأس لما يسمونه الإرهاب الأصولي .

والطائفة الجمعية لم تكن وفقاً على مصر والمنطقة العربية ، بل شهدت مناطق أخرى من العالم انجرافات جمعية مسعورة مع التيارات الأقوى . والجماعات التي تعذر عليها الوقوف فى وجه التيار ، اضطرت إلى القيام بعدد من الأفعال المتسمة عموماً بالسلبية والخضوع ، كالتهرب من المقاومة ، وإظهار الممالة ، والترثب بانتظار الظرف المناسب للمواجهة ، .. وما إلى ذلك .. وهذا ما حدث فى ألمانيا النازية ، وفى إيطاليا الفاشية ، على سبيل المثال (١) .

والانصراف عن الاختيار جمعياً كان أو فردياً ، يرتد إلى جملة أسباب وعوامل معقدة ، بعضها يرتد إلى المناخ العام المركب من تاريخ المنطقة وجغرافيتها ، وبعضها يرتد إلى طبيعة التكوين الشخصى للفرد ، حيث نجد الرواية ممثلة بالذين يعجزون عن اتخاذ قراراتهم بأنفسهم ، حتى لو كان القرار متعلقاً بأدق شؤونهم الشخصية فيسلمون أمورهم لمن يدعى القدرة على تقدير العون بمعانيه الأشمل ، وليس بمعناه المقتصر على النصيح والإرشاد ، والذين يدعون امتلاك المرجعية المطلقة ، والقول الفصل فى كل شئ ، بما فى ذلك الأمور الإلهية كثيرون أيضاً ، حتى لو تيقن هؤلاء من أن الأمور الإلهية تقع فى لب الغيب . وعلمها بالتالى وقف على الله فإنهم لا يقلعون عن ادعاءاتهم بامتلاك المرجعية التى يفترض أن تكون شأنها خاصاً بالله انطلاقاً من بدهيات التفكير الدينى ، ولذلك نجد العاجزين عن اتخاذ القرار وتحمل مسؤوليته المنظورة المباشرة فى الحياة ،

(١) فيليني والسياسة - بيتر بواندولا P. Poindila . ت - محسن ويقى - الثقافة العالمية - مجلة تصدر كل شهرين - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - العدد ٦٤ - أيار ١٩٤٤ - ص ٣٣

وتلك التى يمكن أن تكون بعد مفارقة الحياة ، يلجؤون إلى مدعى امتلاك المرجعية والقول الفصل ، لاستشارتهم أحياناً وإطاعتهم فيما يذهبون إليه غالباً ، وخاصة إذا كان المدعى ذا صفة دينية أو حكومية أو معرفية خاصة ، مما يجعل «اللاجئين» يعفون أنفسهم «دينيًا ودنيويًا» من تحمل المسؤولية و«أوجاع الدماغ والضمير» ويلقون التبعيات كلها على الآخرين الذين قرروا عنهم ، أو على المجتمع ، أو الدولة .

وعلى هذا الأساس لجأ نجم كرة السلة المصرى «مدحت وردة» إلى من يقرر عنه نوعية لباسه الرياضى : «حلفت شعري لوجه الله تعالى وبدأت الالتزام فأطلقت اللحية وسألت علماء كثيرين وقرأت وتأكدت أن عورة الرجل من السرّة حتى الركبة فقررت إطالة الثورت لينسدل حتى ركبتي لأمارس الرياضة دون معصية الله فى شيء» (١) .

وعلى هذا الأساس أيضاً تأتى الفتيات الساذجات لاستشارة «الدكتور فتحي» صاحب أحد المتاجر الذى يبيث الأدعية والتلاوات القرآنية والابتهالات والدعوة إلى التمسك بالهدى من مكبر الصوت ليلاً ونهاراً ، فى كل شيء ، تقريباً (٢) ، وعليه أيضاً لجأ «الشنقيطى» بعد نقله من مكان عمله الوظيفى إلى مكان آخر أقل شأنًا بوصف النقل عقوبة مسكية ، إلى الشيخ «سلامة» زميله فى الوظيفة ، الذى «لم يكن داعية هيئاً» ، إذ لاحق الشنقيطى بمهام وتبعات متزايدة : صلوات إضافية وقراءات معمّقة ، ولقاءات ليلية ، واجبات منزلية (٣) ، وإلى الشيخ سلامة نفسه لجأ «الشنقيطى» لاستشارته فى علاقته مع زوجته «سميحة» التى حاولت النأى بسجدها عن الرغبات الشاذة المسعورة لزوجها المولع بالتفرّج على الأفلام الجنسية بالفيديو ، فقد أراد الشنقيطى جسد زوجته حقلاً لتجاربه الجنسية ، وخاصة أن أوضاعها الصحية لم تكن دائماً تسعفها بالاستجابة غير المشروطة لرغبات زوجها العنيفة الشاذة ، وعندما استشار الزوج زميله الشيخ بشأن أدقّ خصوصيات العلاقة الزوجية ، أكّد له الشيخ الفاضل أن استجابة الزوجة غير المشروطة جزء من واجبها المقدّس تجاه زوجها . وكانت النتيجة ضرباً ليلياً مبرحاً ينتهى بصرخات الاستغاثة العنيفة التى تطلقها «سميحة» ولا تنتهى إلا بتدخل الجيران (٤) . وعندما أدركت الزوجة أن الشيخ يحتمل أن يكون وراء عنف

(١) ذات - ص ٢٩٧

(٢) نفسه - ص ١٧٩ وما بعدها .

(٣) نفسه - ص ٢٨٠

(٤) نفسه - ص ٢٨٣ وما بعدها .

زوجها الطارئ ذهبت إليه فأكد لها أن «طاعة الزوج واجبة في كافة الأوضاع : جالسة ، واقفة ، على ظهرها أو على بطنها ...» (١)

ولجأت «ذات» إلى زميلاتها المحجبات ليقررن عنها اسم المدرسة الخاصة التي ستضع فيها «ابنها المعجزة» ليس فقط بقصد كسب رضاهن ورفع المقاطعة ، وإنما أيضاً لأنها كانت تستشعر حاجة عريضة مبهمة لمن يقرر عنها ما الذي تقطعه ، لقد قرّر الآخرون أن ترتدى الحجاب فارتدته دونما مشاكل كبيرة بينها وبين نفسها ، فإذا كانت حرية ارتداء الثياب التي ترغب في ارتدائها تسبب لها مشاكل وأوجاع رأس، فمن الأفضل الاستغناء عن هذه الحرية . وفي هذا الاتجاه تفكر ملايين المصريات دون امتلاك وعي كاف بأن التخلي عن حرية اختيار الملابس هو جزء من التخلي عن حريات أخرى لا حصر لها تصل في آخر الأمر إلى التخلي عن الوجود الفردي والاجتماعي نفسه . وما يفاقم شعور الاستلاب والالتكاء على الآخرين «ذوى الخبرة في الشؤون الدينية والدنيوية» ما تخصصه الدولة للشيخ متولى الشعراوى من منابر لا حصر لها - التلفزيون خصوصاً - حيث صار الشيخ الشعراوى نوعاً من الظاهرة ، فلا يتورع هذا عن قول ما يشاء دونما ضوابط ، وعن تقديم الشورى لمحتاجيها وغير محتاجيها ابتداء من شركات توظيف الأموال الكبرى ، وانتهاء بالقضايا الوطنية والاجتماعية التي يمتلك لها حلولاً سحرية جاهزة : فهو يؤكد أن «الذين ينامون على صوت موسيقى بيتهوفن لا يعرفون الله» (٢) ، ويصرح لجريدة السياسة الكويتية أن تردده إلى شركة «الهدى» لتوظيف الأموال كان فقط «لتقديم المشورة» (٣) .

لا نستطيع المضي بعيداً وراء مشكلة الحرية بوصفها عبئاً ومسؤولية ، لكيلا نخرج بعيداً عن نطاق الرواية ، ولكن الإشارة ضرورية إلى أن ما تم ذكره لا يعنى أن المواطن في مصر وسواها من البلدان العربية المجاورة هو مواطن حر ويمتلك جميع المقومات الضرورية لجعله يقرر شؤونه الحياتية ومصيره بحرية ، وأن لجوءه إلى سواه ضمن النطق التي سبقت الإشارة إليها ، لا يعنى أنه ميال للعبودية بشكل فطري ، ولا يعنى أنه مدان بسبب عجزه عن تقرير شؤونه ومصيره . بل العكس هو الصحيح بصورة مؤسفة . فبدهى أن المرء لا يولد حراً بصورة مطلقة كما هو مفترض . وإنما يولد مغلفاً بعدد من الضغوط والقيود الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية وما إلى ذلك . إن مهنة الأب وسويته الاجتماعية الاقتصادية على سبيل المثال تحدّد عدداً من آفاق المولود المستقبلية ، فضلاً عن الانتماءات القسرية التي تحدد هوية المولود لحظة ولادته ، كالدين والمذهب والوطن

(١) ذات - ص ٢٨٥

(٢) نفسه - ص ١٠٦

(٣) نفسه - ص ٢٧٤

والجنسية ، فالمولود فى عائلة أوربية أو أمريكية غنية ، يمتلك مساحة للحرية والاختيار ، أفضل من ذلك الذى يولد فى نفس اللحظة لأسرة معدمة فى أقصى صعيد مصر .

ربما كانت هذه المسألة على درجة من البدهة تغنى عن الاستفاضة فى الشرح والتحليل والإكثار من ضرب الأمثلة ، بالإضافة إلى أن الانسياق وراء تجلياتها وتوضعاتها ، وارتساماتها فى العيش اليومى ، والحياة ، يستجر طوفاناً من اليأس يصعب الهرب منه .

إن ما سبق ذكره بشأن رواية «ذات» لا يعنى استيفاء مجمل القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية التى يمكن أن ترشح بها عوالم الرواية التى بدا فيها تعاضم سجن النساء وراء الحجاب ، شكلاً من أشكال طمر رأس النعامة فى الرمل هرباً من مواجهة هذا العصر المزدهم بأرقى ما توصل إليه القرن العشرون فى كافة المجالات ، وتشكل قدر كبير من الإغراء السردى فى الرواية من خلال هذه المفارقة الصارخة بين السبق الهائل الذى ينجزه الآخرون فى «الغرب» ويراكمونه فى كل لحظة لمصلحة الحضارة والتقدم ومصالحاتهم الخاصة فى السيطرة واستغلال الآخرين ، وهذا النكوص الجمعى الفطيع باتجاه الانعزال والتفوق ، سواء كان ذلك تحت راية الدين أو تحت رايات نكوصية أخرى . وتشكل قدر آخر من خلال الولع الذى يمكن عدّه ولعاً فطرياً بالفضائح الكبرى .

ورغم كثرة الفضائح وبراعة المسؤولين المفضوحين فى تحويلها إلى ثروة وسلطة وامتيازات لا تحصى ، وإلى معطى طبيعى تتعامل معه الأغلبية باعتياد وحيادية ، وإلى «عليقة أو علكة» يجترها من يأنف التدجين ، فإن التشهير بدا فى الرواية سلاحاً ممكناً ، وربما وحيداً ، فى منطقة عزلوا عنها جميع أسلحتها الفعالة ، وهذا ما أدّى إلى إصابة الأغلبية بنوع من الخفاء الجمعى المنحدر من هزائم تتتالى منذ أكثر من ألف عام ، وفاقم الشعور بهذا النوع من الخفاء عدد من العوامل الإضافية ، التى يقع فى طليعتها القمع والشعور العارم بالانسحاق والدونية أمام المترفين والمسؤولين وذوى الامتيازات ، وانتشار البطالة ، الصريحة والمقنعة ، والعمل المنظم على تزييب الجميع فى الحالة البهيمية للقطيع والشعور المتعاضم بالوهن ، جنسياً وجسدياً ونفسياً ، واتسام العلاقة مع الآخر بالتوتر والشك وافتقاد الثقة ، فلا يبقى أمام هذه الكمية الهائلة من الخيبة والإحباط سوى الهروب إلى الغيب ، والتفوق ، والانكفاء المتجسّد داخلياً ، فى جملة الشروخ والمشاكل النفسية المستعصية التى يعانىها المنكفى ، وخارجياً ، فى ضعف الصلات الاجتماعية وانحسارها ، والاعتصام داخل جدران المنازل ، وتجسيد ذلك كله فى تحجيب النساء ، الذى مكّن الرواية من تناول قضية مثيرة سردياً ، ومكّنها مع سواها من الموضوعات الأخرى من موازاة التلفزيون ، أو بالأحرى من التفوق عليه فى تحقيق الجاذبية الجمالية العالية ، وفى القدرة على استيفاء الموضوعات التى تتناولها من جوانبها كافة .

الفصل الثالث

سرد السيرة الذاتية

قلما نجد بين الناس من لا يزعم بطريقة ما ، أن قصة حياته الشخصية تملك قابلية التحول إلى رواية عظيمة ، بمجرد أن تجد من يكتبها ^(١) . والأمر لا يرتد إلى غطرسة مفترضة لدى هذا الشخص أو ذاك ، وإنما يمكن تلمس عاملين رئيسيين يكمنان وراء شيوع هذا الزعم لدى قطاعات إنسانية كثيرة :

الأول : وجود عدد غير قليل من الروايات التي تتناول حيوات أشخاص «عاديين جداً» لا تتلون حيواتهم بعناصر الإثارة والغرابة والمفارقات المعهودة في روايات أخرى ، وهذا ما يدفع الطامحين إلى تدوين تجاربهم الحياتية في روايات مقروءة ، إلى الإيمان بإمكانية تحقيق ذلك ، أو بضرورة تحقيقه أغلب الأحيان .

والثاني : أن الناس ميالون بطبعهم إلى الالتصاق الفطري بذواتهم . وأنهم ميالون عموماً إلى عدّ ما يحدث معهم ، لا يحدث ، أو يندر أن يحدث إلا معهم ، مهما كان طابع الحدث ، وأية كانت زاوية الاتجاه وعمق المسار ، وهم بالتالي يحكمون تجاربهم الشخصية ، وظروفهم العامة أكثر مما تحتل .

ولكن ما يحول دون تحول هذا العدد اللانهائي من القصص الحياتية إلى روايات أن أصحاب هذه الحيوات التي يمكن أن تكون قصصاً ، لا يعرفون كتابة الرواية ، أو أغلبهم لا يستطيع الكتابة ، وربما لا يحبذها لأكثر من سبب ، ولذلك تنطوي هذه القصص بانطواء حيوات أصحابها ، إلا إذا وجدت من يحولها إلى قصص فنية . والأمر يتجاوز حالة الافتراض والتغليب ، إذ ترتد أصول الرواية ، والنوى الأولى لفعل القص ، بحسب رأي «مارت روبير» **Marthe Robert** إلى تلك الأوهام والأخيلة التي ينسجها كل شخص حول نفسه في سنى الطفولة الأولى ، وخصوصاً ما تعلق منها بانحداره من آباء أكثر نبلاً وعراقة من أبويه الفعلين فيفترض الطفل في كثير من الأحيان انحداره من أصل ملكي ضائع على سبيل المثال ، ومعركته القادمة في الحياة تتلخص في إيجاد هذا الأصل . وعلى هذا الأساس يتحول فعل القص - من وجهة نظر الكاتبة - إلى نوع من أنواع السلوك الغريزي لدى الإنسان ، ويكون بالتالي أصل الرواية مجرد رواية للأصول ^(٢) .

(١) جماليات الرواية العليا - إيرفينغ . هـ . بوخن **Irving. H. Bokhen** ت - محي الدين صبحي - نظرية الرواية هالبرين وآخرين **John Halperin** - ص ١٥٣

(٢) رواية الأصول وأصول الرواية - مارت روبير **Marthe Robert** - ت - وجيه الأسعد - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط (١) ١٩٨٧

وبالنسبة للذين يعرفون الكتابة – الفنية خصوصاً – نجدهم لا يطيلون انتظار الكتاب الآخرين ليكتبوا سيرتهم الشخصية ، أو يعتمدوهم أبطالاً روائيين ، فيبادرون إلى كتابة سيرتهم الذاتية بأنفسهم ، والمسألة لا يمكن تعميمها على جميع الكتاب ، إذ يبدو كثيرون منصرفين عن تدوين السير الذاتية لعدد كبير من الأسباب ، قد يصعب التكهن بمعظمها ، فهناك كتاب يرون الوقت مبكراً لكتابة أسفار حياتهم، وآخرون يرون في ذلك نوعاً من الغضاضة الناجمة عن التنافر الاجتماعي الموروث بين فضائل التواضع ومثالب الغرور ، فالشائع أن الإنسان كلما ازداد معرفة ازداد تواضعاً . وتدوين السيرة الذاتية يعنى في جملة ما يعنيه نقضاً لهذا التواضع ، وطرحاً لشكل صريح من أشكال الغرور والامتلاء بالذات بغض النظر عن طبيعة السيرة العامة للسيرة .

فهناك سير ذاتية يحرص كتابها على إظهار الجوانب السيئة والسلبية من سيرتهم الحياتية ، ومدى ما عانوه من آلام وإحباطات وفشل ، وكذلك مدى ما عانتهم شخصياتهم الفردية من مساوئ ونواقص خلقية ونفسية وشكلية ، وما إلى ذلك مما يبدو مناقضاً لصورة شبه مطلقة لفكرة الغرور . والأمثلة كثيرة «حياتي لمكسيم غوركي . وبقايا صور والمستنقع لحناً مينه، والحالة الغرورية «التفجئة، القائمة في هذا الاتجاه تبدو ضامرة في السياق النصي دون شك . ولكن ، في حال تجاوز النصوص إلى مناخاتها ، وإلى ما تنشره في فضائها المختلفة فإن الموقف الاستعلائي المنبثق عن حالة تجاوز فيها صاحبها الحدود المألوفة «أو الطبيعية، للغرور تتحصل عبر عدد من المظاهر التي يمكن ذكر أبرزها في ثلاث نقاط تنطوي تحت عنوان واحد يتلخص في الإحساس بالتفوق وفرط الأهمية دون وجود أسباب موضوعية لنشوء هذا الإحساس بالضرورة .

أولاً – السيرة الذاتية والشعور بالتفوق والاستعلاء

(أ) من لا يشعر بأهمية سيرته الشخصية بوصفه إنساناً أولاً ، ويوصفه كاتباً لامعاً مرموقاً ثانياً ، لا يسعى إلى إثقال الآخرين بهوموم وشؤونه الخاصة والنتف التي جمعها من تاريخه الشخصي . فمجرد سعيه البدني إلى كتابة السيرة ، واستتباعها بعملية نشرها وإيصالها إلى القراء يعنى أنه ينصح القراء بالاطلاع التفصيلي على «ملحمة حياته، بكل ما فيها ، من أجل إكبار ما عاناه في رحلته الصعبة التي تشبه رحلة الأنبياء والقديسين من جانب ، ومن أجل استخلاص الدروس والعبر والمواعظ من جانب آخر .

(ب) الكاتب الذى دَوَّن سيرته «التعيسة» يريد أن يقول للآخرين فى نهاية المطاف : رغم أننى عانيت من «كذا وكذا» .. إلا أننى استطعت قهر كل تلك الظروف وأصبحت إنساناً مرموقاً جداً ، بدليل أنكم الآن تقرؤوننى وتتعجبون من كل صغيرة وكبيرة مرّت فى حياتى ، ولذلك يجب أن تتحنوا إعجاباً بى واحتراماً لى ، وعليكم ، بالإضافة إلى ذلك ، أن تتخيلوا الشأن الذى كنت سأبلغه لو كانت ظروفى مؤاتية ، فأنا رغم ظروفى الصعبة غير المؤاتية ، بلغت ما بلغت ، ومن المحتم أننى كنت سأبلغ أضعاف ما أنا عليه الآن لو كانت الرياح مؤاتية .

(ج) حالة الصلب والغرور المعكوس : تحتاج هذه الفكرة قدراً كبيراً من الدقة فى تناول ، وربما قدراً آخر من الإسهاب فى العرض ، بسبب تداخلها مع الصلب المسيحى الذى يشكّل ما يشبه العمود الفقرى للديانة المسيحية بكلّ مذاهبها ، ومما لا شكّ فيه أن المسيحية محوّرت حولها معظم الأفكار والتجليات الثقافية والفنية المتعلقة بحالة الصلب ؛ وإذا تمّ تجاوز البعد الغيبى المتماهى أنطولوجياً مع فكرة الدين - أى دين - فمن الممكن فى الإطار الثقافى عدّ المسيحية تجسداً وتتويجاً لجملة الأفكار التى تمّ تداولها على نطاق واسع فى العالم القديم بخصوص الفداء والتضحية بالفرد من أجل خلاص المجموع ، وضرورة أن تفضى المعاناة الشديدة إلى النعيم والخلاص والقداسة وما إلى ذلك . ورغم استئثار المسيحية تاريخياً بمعظم ما يدور فى ثقافة الإنسان عموماً ، ومنطقة الشرق العربى التى تتناولها خصوصاً ، من الأفكار الخاصة بالصلب والتضحية والفداء ، فإنّ كثيراً من مظاهر العناء البشرى له طبيعة ترفض الانضواء تحت الغطاء المسيحى ولا تشكّل المسيحية أيضاً غطاء مناسباً له ، كالثورتين الكبيرتين فى فرنسا وروسيا القيصريّة اللتين انبثقتا من بلوغ المعاناة البشرية الجمعية درجة التفجّر فى موقعين جغرافيين مختلفين ، وفى فترتين زمانيتين متباعدتين نسبياً ، ورغم سيطرة المسيحية فى الموقعين والزمانين ، فإن الثورتين انضوتتا تحت غطاء نظرى ثقافى ، خرج عن المسيحية فى الثورة الفرنسية ، وحاول أن يشكّل هدماً كاملاً لها فى الثورة الاشتراكية الروسية .

والبحث غير معنى بأشكال المعاناة الجمعية التى أشرنا إلى أمثلة منها ، وإنما يتعلّق بالعذابات والعناءات الفردية التى استطاع أصحابها أن يجدوا لها معادلاً أو تجسيداً فنياً عموماً ، وروائياً خصوصاً ، مع الإشارة إلى أن تناول هذه الفكرة فى إطار الفن لا يعنى انتماءها إلى خانة الاستثناء والشذوذ ، وإنما يعنى بلوغ الحالة درجة من الانتشار والشمول تدفع الفنانين إلى تناولها ، إمّا فى

مسرد ذاتي وإما من خلال ما يسمّى «استيلاء على تجارب الآخرين»، فنجد الشخص المعانى أو المعذب ، سواء كان فناناً أم غير فنان ، يسعى بعدد من الطرق إلى أن يجعل المجموعة التي يتعامل معها ، أو ينتمى إليها «أسرة» ، مؤسسة مهنية ، حزب ، وطن ... تدفع له معارضا ، أو ثمناً - باهظاً أحياناً - مقابل ما لاقاه من عناد . فبكاء الطفل على سبيل المثال عندما يفيض عن حدوده المعتادة لا يغيب عنه قصديّة إزعاج الآخرين الكبار الذين يمكن أن يكونوا قد أزعجوه . وفي حالة الراشدين هناك تجسيدات مختلفة لانكفاءات السالبة التي يقصد منها المعانى المنطوية ، الانتقام من الآخرين ، وجعلهم يدفعون جزءاً مما يعانیه ، كفعل «الحرده» والامتناع عن الطعام والكلام ، وإبداء الكثير من الألم بقصد استدراج التعاطف والشفقة والتعجب من شدة المكابدة ... إلخ .

ومع المضيّ قدماً في التحصيل الثقافي - المعرفي ، وصعوداً في استفحال المعاناة الفردية ، وخاصة إذا تمّ ارتباط ذلك بمقدار ممّا تعانیه الجماعة ، يصبح المناخ مناسباً لتحول تجربة العناء إلى عمل فنيّ ، إذا كان صاحبها يمتلك الخبرة الخاصة بالإنتاج الفنيّ ، تحت مضمون عقد مضمّر ، يفرضه على الجماعة بصورة غير مباشرة معظم الأحيان ، ويتلخّص في أنّه كلما ازدادت المعاناة عمقاً وامتداداً ازداد المعانى قداسة ، وعلى الجماعة بالتالي أن تعامله بوصفه قديساً أو قائداً ملهماً كما في حالة الذين ماتوا في سبيل عقائدهم عبر التاريخ ، والمناضلين السياسيين والعقائديين في السجون وساحات الإعدام .

والجماعة بالمقابل تورط بعض طليعيّيها في أتون المعاناة الشديدة ، وتشرط عليهم الفناء والتلاشي عذاباً مقابل تقديسهم وعبادتهم ، على طريقة المثل الشائع في بعض مناطق سورية «مت لأسميك حبيبي» وإن لم يفعل الطليعيون ما يدور في ذهن الجماعة بهذا الخصوص ، أو تراجعوا قبل الحدود المقبولة جمعياً للعناء ، حولتهم الجماعة إلى مارقين وخونة وشياطين وما إلى ذلك . وعبر هذا المنظور تحول سقراط إلى ما يشبه النبيّ ، والمسيح إلى إله ، والإمام علي وابنّه الحسين إلى تجسيدات ورموز لا حصر لها ، وآخرون في التاريخ الديني لا حصر لهم إلى قديسين وأولياء ، وكثير من المناضلين السياسيين الذين أعدموا أو قضوا نحبهم وجلّ حياتهم في السجون إلى أبطال وأساطير .

وإذا أردنا الدخول إلى بواطن الفنانين والكتّاب الذين دونوا سيرهم الذاتية والرسامين الذين رسموا عدداً من صورهم الشخصية «البورتريه» ، وخصوصاً أولئك الذين حرصوا على المبالغة في نقل أشكال العناء الفردي ، نجد لدى لدى هؤلاء محاولة دؤوبة «خفية أحياناً» للدخول إلى وجدان الجماعة التي يخاطبونها ، مثلما يدخل الأنبياء والقديسون ، فقد عدوا معاناتهم ثمناً باهظاً جداً دفعوه ،

وعلى الجماعة التي يتوجهون إلى مخاطبتها أن تكافئهم ، أو تعوّض لهم شيئاً مقابل حياتهم التعيسة .
وأمثال هؤلاء لا يقبلون تعويضاً مادياً ، معظم الأحيان ، والجماعات تتصرف تلقائياً عن عرض
تعويضات مادية ، ويأخذ المقابل الذي تقدمه الجماعة ، ويطلبه المعانون شكلاً عريضاً من أشكال
التبجيل والإكبار والإجلال الذي يمتلك قابلية التحول ضمن عدد متراكب من الشروط المعقدة إلى
تقديس وعبادة .

هناك فرق جوهري بين المعاناة الحادة الناجمة عن التلاشي ، أو ذوبان الذات في موضوعات ،
كما في حالة سقراط والمسيح والحسين بن علي والحلاج على سبيل المثال ، بوصف معاناتهم
متجذرة في التاريخ الثقافي والمعتقدى للإنسانية ، وبين معاناة بعض الفنانين الذين سعوا إلى
تحميل معاناتهم أكثر مما تحتمله موضوعياً . وهؤلاء طالبوا الآخرين بإجلالهم لمجرد أنهم عانوا ،
وخصوصاً أنهم يجدون تجرع التجربة العذابية أمراً لا يستطيعه سواهم ، فيتحول الأمر في نهاية
المطاف ، بالتضافر مع عوامل أخرى إلى حال من الغرور ، كالجاه والسلطة والمال والوسامة وما
شابه ذلك .

والمسألة بتقديرى لها جذرها الضارب في تراثنا الثقافي العربي . فالشعر الجاهلي مثلاً ،
ملئ بوصف مشاق الرحلات التي كان شعراء ذلك العصر يقرمون بها داخل أرجاء الجزيرة العربية ،
وقد أسهبوا كثيراً في وصف شدة المعاناة وكميات العذاب التي كانوا يتجرعونها خلال سيرهم إلى
غاياتهم المتعددة . والتفسير الشائع لذكر مشاق الرحلة أن الشاعر كان يريد أن يقول لممدوحه : لقد
تحملت كثيراً من العناء في سبيل الوصول إليك ، وعليك بالمقابل أن تكرمنى وتجزل لى العطاء ...
ولكن هناك قصيدة أخرى لذكر المشاق ، وقد ذكرها بعضهم صراحة ، وهى أن الشاعر الذى يصف
مشاق رحلته ، يرمى أيضاً إلى إشعار الآخرين بعجزهم عن القيام بما يقوم به ، وبعجزهم عن تحمل
ما تحمله ، ولذلك من حقّه أن يفخر عليهم بما يستطيعه وحده دون سواه ، كما نجد فى معلقة لبيد
الذى يبلغ به غروره بقدرته على تحمل مشاق السفر مبلغاً كبيراً يجعله يلوم حبيبته نوار ويقرّعها
لأنها هجرته وضيّعت بالتالى ذلك الفتى الهمام الذى يستطيع ما يعجز عنه الآخرون :

أو لَمْ تَكُنْ تَدْرِ نَوَارَ بَأْنَنِ وَصَالِ عَقْدِ حَبَائِلِ جَذَامِهَا ؟
تَرَكَ أَمَكْنَةَ إِذَا لَمْ أَرْضَـهَا أَوْ يَرْتَبِطُ بَعْضُ النَفُوسِ حَمَامِهَا .

وربما كان القول المشهور المنسوب إلى دعبل الخزاعي : «مازلت أحمل خشبتي منذ أربعين عاماً ،
ولا أجد من يصلبنى عليها» مفتاحاً مناسباً للمزيد من التجوال فى أرجاء الفكرة التى نحن بصدددها .

فمثل هذا القول الذهاب إلى الإمعان في تحدّي العصر الذى عاش فيه الشاعر لا يغيّب عن القصدية المباشرة لإطلاقه الفخر الناجم عن تلبس حالة فذة من بلوغ المعاناة ذروتها الخاصة . مع ضرورة التفريق بين ما دعوته «الغرور المعكوس» وما يدعوه التحليل النفسى «المازوخية» أو التلذذ بتعذيب الذات ، رغم التقارب النسبى الذى يبدو بين الحالتين : «فالمازوخى» وفق المنظور الفرويدى يجد لذة فى تعذيب نفسه ، أو فى تعذيب الآخرين له أحياناً ، دون أن يلجأ إلى استعراض عذاباته بوصفها سبيلاً للتفاخر . بينما الذى يطرح عناءه وقضاياه الذاتية الخاصة المسرفة فى خصوصيتها عاداً ذلك مآثر تستدعى الفخر ، هو المعنى بما أحاول توضيح سماته العامة ، فهناك كثيرون يجعلون إصابتهم بالمرض سبيلاً إلى التفاخر ، وخصوصاً إذا كان المرض من النوع النادر ، فنجد واحد منهم فى حالة المعاقاة ، يستعرض مرضه وهو خاضع لما يشبه النشوة الاستعراضية ، وكأن الإصابة بما أصيب به أمر ممتاز لا يتأتى لسواه .

فى رواية السيرة الذاتية يمتلك الكاتب عدداً كبيراً من الأدوات التى ينسجم استعمالها مع مرونة الجنس الذى تنضوى تحته السيرة الذاتية ، سواء كان رواية أم غير ذلك . ففى السيرة الذاتية يمكن قول كل شىء وبأية طريقة شاءها الكاتب وهذه المرونة المقرونة بقدر كبير من الحرية تتيح له نوعاً من المكر الفنى يخفى خلفه حالة الغرور التى يصعب على المؤلف نفسه وعيها بكامل أبعادها أغلب الأحيان ، فوعى المتلقى «العادى» ينجه غالباً إلى جعل الإسراف فى ذكر المآسى الشخصية للكاتب ، والإسراف فى استعراض الحالة الاجتماعية الوضيعة التى تشكل إطاره يتناقض ظاهرياً مع حال الغطرسة المضمرة والقائمة بقوة وراء كتابة السيرة الذاتية . بينما تتسق حالة الغرور مع ما يفترض أن يدور فى ذهن القراء من إعجاب خاصّ بذلك الذى تحمّل كل تلك المآسى والمصائب وانتصر عليها وصار آخر المطاف مشهوراً ولامعاً . وهذا ما نجده لدى حنا مينه فى «بقايا صور» ومع محمد شكرى فى «الخبز الحافى» إذ تمحورت الروايتان حول حشد لا حدّ له من الذكريات المريرة والإطباب فى شرح سوء الأوضاع الاجتماعية والمعيشية ، وتنتهى الروايتان دونما آفاق مقروءة للخلاص ، ولكن أى قارئ يستطيع أن يستنتج أجواد المعجزة التى أراد الكاتبان إقناع الآخرين بوجودها ، والتى تتلخّص بمجرد قدرة الرجلين اللذين صارا كاتبين ، على أن يتواصلا مع القراء على نطاق واسع .

مما يروى عن الشاعر جرير أن أحداً سأله عن أشعر العرب ، فافتاد الشاعر سائله قبل أن يجيبه إلى زريبة قريبة ، ونادى رجلاً ، فخرج إليه من بين النعاج شخص رث الثياب قبيح المنظر ، يحبو وعلى لحيته قطرات من حليب . شرح الشاعر لسائله أن هذا الرجل كان يرضع من ضرع النعجة

مباشرة لكيلا يسمع أحد العابرين صوت الحلب ، إذ ربّما دفعه سماع الصوت إلى طلب شيء من الحليب . ولذلك يصرّ على مصّ وجبته مباشرة من صرغ النعجة بسبب بخله الشديد . وبعد أن يكمل جريّر شرح الحالة يعترف للسائل بأن هذا الرجل هو والده ويختم ذلك بتعقيب مشهور أرادته مفحماً وخلاصته «أن أشعر العرب من فاخر بهذا الأب ثمانين شاعراً وأسكتهم» ليست المسألة خاصة الآن بجريّر ، ولا تتعلق بمحاولة التأكيد على مصداقية ما حدث أو نفى المصداقية عنه . وإنما تتعلق بمدى ما استشعره ذلك الشاعر من فخر وشعور مبهم بالتفوق لا يرتدّ إلى مجرد وضاعة والده المزعومة في تاريخ الأدب ، وخصوصاً في الحادثة آنفة الذكر ، وإنما يرتدّ إلى قدرة الشاعر على تجاوز شرطه الاجتماعيّ ، والقفز فوقه إلى الموقع الطبيعي لشعراء عصره .

ووفق هذه «الروحية» نسج روائيون ، وآخرون ليسوا روائيين سيرهم الذاتية التي أرادوها رسالة للأجيال والتاريخ ، رسالة تدعوهم إلى إمعان النظر في تلك التجربة الحياتية الفذة ، لاستخلاص الدروس والعبر من جانب ، وإقناع المتلقين بوجوب الاندهاش والإعجاب بما حصل لهم ومرّ معهم من مأس أفسى من تلك التي يشيرون إليها في سيرهم الذاتية ، فإن الآخرين لم يستطيعوا أن ينتصروا على مآسيهم ومعوقاتهم ، ويتجاوزوا شرطهم الاجتماعيّ ، بينما تكمن فضيلة الكتاب في أنهم انتصروا وتجاوزوا وأصبحوا كتاباً مرموقين ، بدليل أن الآخرين - وأنا منهم - منكبون على مطالعة ما جاء في سيرهم ، وتفاصيل حياتهم ، حتى تلك التي لا علاقة لها بأيّ شيء اسمه الذكاء أو الإبداع ، أو العناء ، على طريقة «بو علي ياسين» في «عين الزهور» التي سماها «سيرة ضاحكة»^(١) ، فهو لا يكاد يتذكر من طفولته شيئاً أهم من أفعال «التبرز» وكأنّ كلّ «واحدة» ان يعدها بمثابة هدية ثمينة ، يقدمها بتواضع جم للقراء ، وللكاتب أن يتذكر ما يشاء ، وللنقد بالمقابل أن يسعى إلى وضع المادة التي جرى تذكرها في إطار ما يفسّر انتقاءها للتدوين داخل السيرة . فمما لاشك فيه أن الكاتب كان يقوم بعدد لا يحصى من الأفعال الأخرى ، وأنّه يستطيع أن يتذكر منها عدداً كبيراً ، ولكن إصراره على الإكثار من ذكر التبرز في العراء يعنى تذكيراً . بخلو المنطقة من دورات المياه ، ويعنى أن الظروف المحيطة بنشأته كانت سيئة ، والتذكير الدائم بتجاوز تلك الظروف يوقظ بعض الشعور بما سمّيته غروراً معكوساً :

«كنا ، إسماعيل ومحسن وأنا نشاكس أبا خليل . فخطر على بالنا مرة أن نلتقم منه بأن نخزي في أراضيه . وما داومنا على ذلك يوماً أو يومين حتى علمنا أن هذا سعاد طبيعي للأرض .»^(٢)

(١) العبارة موجودة علي الغلاف الخارجي . عين الزهور - بو علي ياسين .

(٢) عين الزهور - بو علي ياسين - ص ٢٩ . وأفعال التبرز يتكرر ذكرها في عدد آخر من الصفحات .

ربما كان قصد الكاتب في المثال السابق وسواه من الأمثلة المماثلة مجرد الإضحاك انسجاماً مع العنوان التوضيحي الذي وضعه على الغلاف «سيرة ضاحكة»، ولكن التفريق ضروري بين إضحاك الآخرين وإشعارهم بوجود أفعال خالية من التمييز والجمال . مع التأكيد على انسجام المثال مع حال الغرور المعكوس النابع أساساً من الميل إلى المبالغة في وصف المعوقات والأوضاع المتردية التي عاشها كاتب السيرة الذاتية وانتصر عليها بعدئذ ليصبح كاتباً مرموقاً يطالب الآخرين بقراءة قصة حياته .

ثانياً - مشروعية انضمام السيرة الذاتية إلى الفن الروائي

أول ما يمكن قوله أو طرحه بهذا الاتجاه ، صعوبة العثور على حدود اعتبارية وليس دقيقة ، بين السيرة الذاتية الخالصة والرواية ، بسبب ميوعه التخوم التي ينتهيان عندها ، وسيلاهما - في أشكالهما المعاصرة خصوصاً - إلى ما بعد الحدود المألوفة لكل منهما ، وإلى درجة افتقاد الصفة الجوهرية التي أعطت كلاً منهما ماهيته الخاصة . وميوعة الحدود ترجع بدورها إلى سبب آخر يرتبط بالطبيعة الماهوية لكل منهما ، وخصوصاً ما تعلق بالمرونة المميّزة التي تتمتعان بها وقابليتهما أو نزوعهما أساساً إلى محاولة قول «كل شيء» دون الإحساس بأي نوع من التنافر ، أو الحرج الفني ، أو المداراة لقواعد السلوك الاجتماعي ، أو مراعاة الخبرة الحرفية الضرورية لهذا الفن أو ذاك ، كما في الرسم والموسيقى . حيث يكفي من وجهة نظر كثيرين ، أن تعرف القراءة والكتابة لتكتب سيرتك الذاتية وربما لتكتب رواية عظيمة .

غير أن هناك عدداً من الأمور الجوهرية التي لا بد من توافرها في السيرة الذاتية خصوصاً ، لتمتلك قابلية الانضمام إلى الأدب أولاً ، وإلى فن الرواية ثانياً ، فلا يكفي السرد التقريرى البارد لوقائع الحياة ، مهما كانت هذه الوقائع مثيرة وغريبة لتمتلك السيرة الذاتية اتصافها بالطابع الأدبي : «فقد تكون الحقائق التي يوردها كاتب السيرة معروفة مشهورة ، فميزته الفارقة تتضح في طريقة قولها ، أعلى أسلوبه الأدبي ، وهذا عنصر هام لا بد منه في السيرة الأدبية»^(١) ، ولذلك من الضروري تصدير الحديث عن السيرة الذاتية الروائية بالإشارة إلى الفرق بين السيرة الذاتية ذات الطابع الأدبي ، والسير الأخرى التي كتبها أشخاص مشهورون سياسياً أو عسكرياً ، كمذكرات الجنرال ديغول ، ومذكرات الماريشال جوكوف على سبيل المثال ، حيث تنوس السيرة الذاتية بين

(١) فن السيرة - د. إحسان عباس - دار الشروق - عمان - الأردن - ط (٥) ١٩٨٨ - ص ٨٨

انتمائها إلى حقل التاريخ وقضايا السياسة والاجتماع من جانب ، والأدب من جانب آخر . وهذا يقودنا بدوره إلى شيء من التذكير بضرورة التفريق الذي اقترحه «فيليب لوجون» -Philippe Leu- jeune بين السيرة الذاتية والأنواع المشابهة التي لا تتحقق فيها جملة الشروط التي يجب توافرها لتصبح السيرة الذاتية سيرة ذاتية بالمعنى المعروف في الأدب كالمذكرات والسيرة والرواية الشخصية ، وقصيدة السيرة الذاتية والرسم الذاتى أو المقالة ^(١) . ويضع بالمقابل حدود السيرة الذاتية ضمن التعريف التالى : «حكى استعادي نثرى يقوم به شخص واقعى عن وجوده الخاص ، وذلك عندما يركز على حياته الفردية ، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة» ^(٢) وتعريف «لوجون» كما هو واضح لا يشترط لحدود السيرة الذاتية ارتباطها بفن الأدب ، والبحث معنى ، ليس فقط بالسير الذاتية التي تمتلك مشروعية الانضمام إلى الأدب ، وإنما الانضمام إلى فن الرواية تحديداً ، وهذا ما يقونا إلى التساؤل حول فروق محتملة بين السيرة الذاتية والرواية ، انطلاقاً من استثمار المرونة المميّزة لكل منهما ، فالرواية جنس أدبى يلتهم كل شيء كالوثيقة والحادثة التاريخية والرسائل والمذكرات والحياة اليومية ...، والسيرة الذاتية بالمقابل حسبما يراها لوجون Leujeune «لا تحتوى درجات ... إنها كل شيء أو لا شيء» ^(٣) فهذه المرونة المترافقة بافتقاد حدود اعتبارية للطول ، وحجم المادة في الجنسين على حدّ سواء جعلت من الممكن عد كل سيرة ذاتية عملاً روائياً دون أن يصح العكس ، وخصوصاً إذا استحضرنّا من الذاكرة تلك الروايات الضخمة التي تعتمد ضمير المتكلم ، وتنتهج ما يوحى بأن السرد ليس أكثر من تدوين لتفاصيل حياة الكاتب «كالبحت عن الزمن الضائع» لمارسيل بروسـت Marcel Proust على سبيل المثال .

غير أن السمة التخيلية التي يعدها بعضهم شرطاً لازماً للفن ، هي السمة الفارقة أو السمة التي يمكن التعويل عليها في التفريق بين السيرة الذاتية بوصفها مجرد نقل توثيقى لحياة كاتبها ، والرواية التي تعتمد التخيل بهذا القدر وذاك «فالسيرة فن ، لا بمقدار صلتها بالخيال ، وإنما لأنها تقوم على خطة أو رسم أو بناء ، وعلى ذلك فهي ليست من الأدب المعتمد من الخيال ، بل هي أدب تفسيري ، وهذا النوع من الأدب كالأدب الذى يخلق خلقاً ، من حيث إن صاحبه معنى بغاية محدودة تهديه في اختياره للحقائق» ^(٤) وعلى امتداد كتاب «السيرة الذاتية» يعمد لوجون Leujeune إلى عدّ

(١) السيرة الذاتية - فيليب لوجون Philippe Leujeune ت - عمر حلى - المركز الثقافى العربى - بيروت -

الدار البيضاء - ط (١) ١٩٩٤ - ص ٢٣

(٢) نفسه - ص ٢٢

(٣) نفسه - ص ٣٧

(٤) فن السيرة - د. إحسان عباس - ص ٨٤ ، ٨٥

«مصطلح رواية، مرادفاً للتخييل في مقابل اللاتخييل والمرجعية الواقعية ، والحال أن «رواية، تعنى أيضاً الأدب والكتابة الأدبية في مقابل سطحية الوثيقة ودرجة الصفر للشهادة»^(١) . ومع ذلك نستطيع أن نجد روايات يزعم كتابها أنهم أسقطوا الخيال من حسابهم أثناء بناء العمل وأنهم اقتصروا على مجرد نقل الوقائع كما حدثت فعلاً دون زيادة أو نقصان ، وهذا النوع الذي يبدو تأثره بالأفلام السينمائية الوثائقية والتسجيلية تأثراً شديداً الوضوح ، يمكن تسميته بالرواية الوثائقية أو التسجيلية ، أسوة بالتسميات المستعملة في السينما والتلفزيون ، كما في روايتي «نجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم ، و «أن له أن ينصاع» لفارس زرزور ، اللتين نزعتا أساماً إلى تسجيل مراحل بناء السد العالي في مصر ، والفرات في سورية . وهناك أيضاً «وليمة لأعشاب البحر» التي حاول فيا حيدر حيدر أن يسير روايته في مسارين متوازيين ، المسار التوثيقي الخاص بالأحداث التي وقعت مع الشيوعيين العراقيين داخل العراق . والمسار التخيلي الذي يستفيد من الوقائع ولا يهملها إهمالاً تاماً ، وتدور أحداثه حول أوضاع الهاربين والمنفيين العراقيين وبعض المدرسين السوريين داخل الجزائر .

ولذلك ...

«في مقابل كل أشكال التخييل تعتبر السيرة والسيرة الذاتية نصين مرجعيين أنهما يدعيان ، كالخطاب التاريخي أو العلمي بالضبط ، الإدلاء بخبر حول «واقع» خارج عن النص وبالتالي الخضوع لتجربة التحقيق»^(٢) . وانعدام التخييل في السيرة الذاتية ليس الوحيد الذي يبعدها عن فن الرواية ، ويقلل من فرص انصوائها في خانته ، وإنما هناك عناصر أخرى ، درج التعامل معها بوصفها من المقومات الجوهرية لفن الرواية في سياقها وتطورها التاريخيين ، ووصولاً إلى أشكالها المعاصرة التي تبدو مسرفة في ابتعادها عما يسمونه «الشكل التقليدي» للرواية ، كالبناء المتقن للشخصيات ، والزمن ، والمكان ، والأحداث ، وتصعيد الصراع وتعميقه ، .. وما إلى ذلك ... وهذا ما يستدعي إلى الذهن ضرورة التفريق بين السيرة الذاتية التي تمتلك قابلية الانصواء تحت ظل الفن الروائي ، والسيرة الذاتية التي لا تمتلك مثل هذه القابلية ، ويتسق ذلك مع النماذج المتوفرة في المكتبة العربية ، وانقسامها إلى فئتين رئيسيتين : سير ذاتية كتبها مؤلفون غير روائيين ، «كعين الزهور» و «رحلة جبلية رحلة صعبة» . وسير ذاتية كتبها روائيون . والفرق وجدته واضحاً بين استقامة انضمام الفئة الثانية إلى فن الرواية ، والانحياز إلى التقليل من فرص اقتراب المجموعة الأولى من فن الرواية التي سنحاول تبليانها من خلال الواقع العياني لهذه السير :

(١) السيرة الذاتية - مقدمة المترجم عمر حلي - ص ١١

(٢) السيرة الذاتية - فيليب لوجون - ص ٥٢

(أ) السيرة الذاتية التي كتبها مؤلفون غير روائيين

تجدر الإشارة قبل البدء بالتفاصيل ، إلى أن الكتاب والمثقفين العرب منصرفون عموماً عن تدوين سيرهم الذاتية ، لعدد من الأسباب ربما تصدرها انحسار هذا النوع الثقافي عن الفعل في التكوين الراهن لثقافة المنطقة ، وخلق تراثنا الثقافي العربي من سير ذاتية مهمة ، يمكن الاعتداد بها إلى درجة دفع المعاصرين للتأسيس عليها والسير على منوالها ، وارتباط كتابة السير عامة بما في ذلك السيرة الذاتية بعملية المصادقة مع الغرب ، ولا ضير في أن يستنتج القارئ تفوق الآداب الغربية على الأدب العربي في فن السير والتراجم الشخصية ، فذلك حافز على العمل . ولا بأس أن يجد أن خير سيرة كتبت في أدبنا الحديث إنما كتبها من كان مغموس النفس في أدب الغرب لا من كان ممسوحاً به في الظاهر ، ولا ينقص من قدر السيرة لدينا إذا عرفنا أن خط التطور في السيرة في الغرب أوضح منه في الشرق، (١) .

والى جانب التأثير شمولاً وعمقاً بالثقافة الغربية هناك عوامل أخرى ، تتعلق بالكتاب أنفسهم ، سبقت الإشارة إلى بعضها ، بالإضافة إلى افتقار معظمهم أو بعضهم بأن تجربته الإبداعية والثقافية لا تزال في طور السير والسعي إلى الاكتمال وأن تدوين السيرة الذاتية يعنى في طليعة ما يعنيه إشعار القراء والآخرين ، بأن هذه التجربة قد اكتملت وانتهت ، وما عاد صاحبها بالتالي قادراً على مواصلة ما كان فيه ، ولأن المكابرة من جانب ، والرغبة الآملة بمواصلة المسيرة الإبداعية وتطويرها من جانب آخر ، يشكلان عائقاً جوهرياً دون اعتراف الكاتب بانتهاء تجربته الثقافية ونفاذ طاقته على الإنتاج الثقافي ، وهذا كله يؤدي إلى أن يؤجل كتاب كثيرون تدوين سيرهم الذاتية إلى سن التقاعد الإبداعى ، إذا كان للإبداع من سن ينتهى عندها ، ويحدث كثيراً أن يحول التقدم الكبير في السن ، وأحياناً الموت المفاجئ أو الطبيعى قبل السن التي كان الكاتب يعدّها سنّاً للتقاعد ، دون كتابة سير ذاتية كثيرة ، كان كتاب كثيرون يزعمون تدوينها .

وربما

اتساقاً مع هذه الفكرة ...

عمد نزار قبّاني إلى تدوين سيرته أكثر من مرة ، وفي كل مرة كان يضيف جديداً .

(١) فن السيرة - د. إحسان عباس ، ص ٦ و٧

واتساقاً معها أيضاً عدّ بو علي ياسين «عين الزهور» الجزء الأول من سيرته الذاتية ، وهذا ما يشي بأن هناك جزءاً آخر في الحد الأدنى ، وربما كان هناك أجزاء عده وليس جزءاً واحداً فقط ، بحيث تكون السيرة الذاتية عملاً مفتوحاً لا ينتهي إلا بانتهااء حياة الكاتب . إلا إذا كان تدوين هذه السيرة يعنى بشكل مبطن شكلاً من أشكال إعلان الإفلاس الإبداعي إذا صحت التسمية .

لا يجوز الوقوف طويلاً عند السير الذاتية التي كتبها مؤلفون ليسوا روائيين لأنها تبتعد بنقاط كثيرة عن السيرة الذاتية التي كتبها روائيون ، وجاءت بالتالي مجسدة لواحد من الأنماط السردية في الرواية العربية المعاصرة ، ولكن ، لابد من الإشارة إلى نماذج من هذه السير بوصفها تنطوي على نقاط ذات صلة مباشرة بأنماط السرد العربي المعاصر :

الأول : هي الحرية الكبيرة التي يبدو أن الكتاب منحوها لأنفسهم فيما يتعلق بالتزام الأساليب والصياغات النثرية المختلفة وترتيب الأنساق السردية أفقياً وعمودياً ، والقفز فوق التفاصيل والأمكنة والأزمنة ، وانتقاء محطات بذاتها لإطالة الوقوف عندها ، مقابل تجاوز مفاصل حياتية ، مجرد تجاوزها يترك كثيراً من الأسئلة المعلقة في ذهن القارئ . فبو علي ياسين يطيل الوقوف كثيراً عند المواقع التي كانت تشهد أفعالاً يراها كثيرون أفعالاً قبيحة ، كأفعال التبرز مثلاً ، بينما يمر بسرعة ملحوظة على تفوقه الدراسي كحصوله في امتحان الثانوية العامة على «علامات لا بأس بها»^(١) أهله للتسجيل في كلية الصيدلة في جامعة دمشق ، ومعروف أن التسجيل في هذه الكلية وقف على المتفوقين . وهناك أيضاً المنحة الدراسية التي حصل عليها للدراسة في ألمانيا الغربية^(٢) ، وهذه أيضاً كانت أيامئذٍ وفقاً على المتفوقين . وفدوى طوقان في سيرتها الذاتية ، تتجاوز كل ما يتعلق بأخيها «يوسف» الذي منعها من متابعة الدراسة وهي طفلة^(٣) رغم الأثر العميق الذي تركه هذا المنع في شخصيتها ، وفي تكوينها المدرسي والمعرفي ، والإبداعي على مدار عمرها . وتكاد تهمل أيضاً كل الآثار الحميدة التي كانت لأخوانها الباقين ، باستثناء «إبراهيم» وبدهي أنه ما كان

(١) عين الزهور - بو علي ياسين - ص ١٥٢

(٢) نفسه - ص ١٥٤

(٣) رحلة جبلية رحلة صعبة - فدوى طوقان - دار الشروق - عمان - الأردن - ط (٢) ١٩٨٥ - ص ٢٧

ممكناً استمرارها في الشكل الذي استمرت وفقه ، لو لم تحصد كثيراً من الثمار الإيجابية لعلاقتها بمحيطها الأسرى .

والثانية : ابتعاد تدوين هذه السير عن كافة الأساليب البلاغية المفخمة المعهودة في النثر ، والابتعاد أيضاً عن البلاغة الشعرية التراثية ، واعتماد لغة بسيطة بل شديدة البساطة ، حتى بالنسبة لمؤلفة قام كل مجدها الأدبي على نظم الشعر كقدوى طوقان . وهذه البساطة التعبيرية ، أو الأخرى ، هذا الاقتصاد الملحوظ في الاستعانة بالإرث البلاغي العربي ، يشكل وسماً أساسياً لنوع ملحوظ من السعي باتجاه تكريس جماليات سرديّة منقطعة أساساً عن الجماليات المتحصلة من خلال الاستعانة بالأساليب البلاغية الشعرية العربية المختلفة ، كما في هذا التركيب السردى الطريف الذي ضمته «عين الزهور» بوصفها طموحاً إلى الإسهام في تاريخ النكتة السورية ، وليس سيرة ذاتية فقط :

جرى هذا الحديث بين عاملين إيطاليين :

– ماذا تفعل يا أنطونيو ؟

إننى أكسر الحجارة كما ترى .

– ولماذا تكسر الحجارة ؟

– لأحصل على النقود .

– ولماذا تطمع في النقود ؟

– لأشتري مكرونة .

– ولماذا تشتري مكرونة ؟

– لأقوى جسدى .

– ولماذا تقوى جسدك ؟

– لأكسر الحجارة ^(١) .

(١) عين الزهور – بو على ياسين – ص ٢٠٩

ومن الواضح مدى المواءمة بين هذا التركيب وروحية السرد الذي يستمدّ جماله من سيرورة الحوار وعودته الدائرية إلى نقطة البداية ، ودورانه المستمر في حلقاته نفسها ، إضافة إلى ما فيه مما يمكن تسميته جماليات المفارقة . وهذه كلها أمور تتدرج في صلب التشكيلات السردية المتميزة عن سواها من التشكيلات اللغوية والبلاغية المختلفة . وفدوى طوقان ، تعتمد لغة أجمل عموماً ، إلا أنها في مجمل ما دونته في سيرتها الذاتية ، التزمت اللغة السردية البسيطة ذات النبرة الهادئة ، والتركيب السهل ، الذي يشي بأن الكاتبة كانت تعتمد أن تجعله بعيداً عما اعتادت استعماله في مجمل إنتاجها الشعري : لفت نظري تفتح جسدى .. خفت وخجلت . وأريكنى نمو الصدر الذي أصبح الآن ملحوظاً . فكنت أعمل على إخفاء هذا النمو . ورحت أراقب هذا الأمر كله بحياء شديد كما لو كان ارتكاب ذنب مخجل أستحق العقاب من أجله ^(١) وفي موضع آخر : كنت آوى إلى شجرة في الدار وأمضى أركز نظري على إبهام يدي اليسرى دون أن يطرف لى جفن كنت أركز النظر باستغراق كبير حتى يصل إلى درجة يصبح فيها إبهام يدي وبالتالي يدي كلها غريبة على ، خالية من كل دلالة أو معنى ، ^(٢) .

من خلال المثالين السابقين ، نستطيع إيجاد عدد من نقاط التلاقى بين السيرة الذاتية التي كتبها مؤلفون غير روائيين وفن الرواية ، شريطة إجراء بعض الاختراعات من هنا وهناك ، ولا تتضح نقاط الاختلاف إلا من خلال الصياغة الكلية لكلا العملين ، بالإضافة إلى أن السير الذاتية لمؤلفين غير روائيين لا تقف على مسافة واحدة من فن الرواية ، فما يبدو قابلاً للانضواء تحت فن الرواية في عملى وعلى ياسين وفدوى طوقان لا يجد ما يماثله في أعمال مشابهة .

(ب) السير الذاتية التي كتبها روائيون

وهذه السير أيضاً قليلة الوجود نسبياً في الإنتاج الثقافى العربى المعاصر ، وما يسوغ الوقوف عندها توفر عدد من النماذج الجيدة التي كتبها الروائيون إما بقصد كتابة رواية ، وإما بقصد تدوين

(١) رحلة جبلية رحلة صعبة - فدوى طوقان - ص ٥٤

(٢) رحلة جبلية رحلة صعبة - فدوى طوقان - ص ٩٥

السيرة ، وأبرز ما يقال عن هذه السير ، قابلية انضمامها إلى التجارب المتقدمة فنياً في الرواية العربية المعاصرة ، وبعضهم يعد بعضها أنموذجاً طليعياً قابلاً للانتهاج ، ليس في كتابة السيرة الذاتية فقط ، وإنما في الكتابة الروائية بشكل عام ، كالخيز الحافي ، لمحمد شكرى . ومهما يكن من أمر بعض الآراء المتطرفة في هذا العمل أو ذاك ، فإن أعمال حنا مينه ، ومحمد شكرى في السيرة الذاتية نتيج لنا الإطلالة على ميدان جديد للسرد العربى المعاصر ، وهو ميدان يمتلك قابلية كبيرة للتوسع واستيعاب أكثر التجارب الكتابية والإبداعية تطرفاً ، وأكثرها انفلاتاً من القواعد والقيود الخاصة بكل فن ، فما يبدو متناقضاً وغير قابل للاتساق مع الفن الروائى فى سيرورته التطورية التاريخية وليس فى مفهومه التقليديّ أو الطليعيّ ، يمتلك مشروعية وجوده بوصفه جزءاً من السيرة الذاتية التى يزعم الكاتب مطلقة صدقها . وما يطرح شكوكاً كبيرة أو صغيرة لدى القراء بشأن الصدق أو الكذب فى عرض بعض الوقائع الحياتية المختلفة يمتلك مشروعية الانضمام إلى الفن الروائى وعلاقته الوثيقة بالمخيلة ؛ وأية كانت الحدود التى وقفت عندها أو خرقتها النماذج التى كتبها بعض الروائيين عن حياتهم ، فإن مناقشتها ستقتصر على عدها جزءاً من فن الرواية وليس بوصفها أعمالاً تاريخية أو اجتماعية أو تراجم أدبية ، وما إلى ذلك لثلاثة أسباب :

١ - البحث معنى أساساً بالرواية ، .. ومن البدّهي بالتالى أن ينصرف عن سواها باستثناء ما يتم استجلابه بقصد المقارنة والإيضاح .

٢ - فى حال مناقشة السيرة الذاتية بوصفها وثيقة تاريخية تتناول حياة كاتبها والظروف المحيطة ، زمانياً ومكانياً واجتماعياً ، فإن من المستحيل النفاذ إلى الدقائق والتفاصيل التى أوردها الكاتب ، إلا بالنسبة لمن شارك الكاتب فيما أورده . وربما كان من المستحيل أن يتأتى ذلك حتى للمقربين من أفراد أسرته ، ولذلك سيتم التعامل مع نصّ السيرة الذاتية بوصفه نصّاً روائياً ، يستثمر قدرات كاتبه على التخيل ، وقدراته أيضاً على إقناع القراء وإيهامهم بمصداقية ما يقول .. وخصوصاً أن قدراً مما ضمنه بعض السير لا يتفق مع بعض الحقائق الاجتماعية أو التاريخية الكبرى فى بعض الأحيان ، ولا يستقيم بالتالى للتمحيص ومنطق المرحلة التى تنتسب أحداث السيرة إليها ، كصعود بعض أهالى حى «الصاز» فى مدينة الاسكندرون أواسط ثلاثينات القرن إلى أعالي الأشجار العملاقة فى «المنشية» معرضين حياتهم للخطر لمجرد حفر اسم «لينين» فى أعلاها^(١) ، حسبما ورد ذلك فى «المستنقع» لحنا مينه ، وفى أحيان أخرى يصّر كثيرون ممن أورد كاتب السيرة أسماءهم الحقيقية أو المرمزة فى سيرته ، على أن الأمور التى تنسب إليهم ، لم تحدث وفى معظم الأحيان

(١) المستنقع - حنا مينه - دار الآداب - بيروت - ط (٢) ١٩٨٣ - ص ٢٨٣

نجدهم يمتلكون وجهات نظر أخرى ، مختلفة بهذه الدرجة أو تلك عن الصورة التي وردت في السيرة كما في بعض الأحداث التي يسميها بو علي ياسين في عين الزهور أحداثاً طريفة ، ويرى بعض الذين وردت أسماؤهم في السيرة غير ذلك ^(١) . وهناك أيضاً ذلك الركाम من الوقائع المزعومة التي أوردها عبد اللطيف اليونس في سيرته ، ليدلل على أنه كان ذا شأن عظيم في عوالم النضال والسياسة والأدب والحياة الاجتماعية في سورية والمهاجر الأمريكية ^(٢) .

لا شك في أن التصوير البارد للواقع أمر ، ونقله من خلال الإحساس الفني فيه أمر آخر ، إلا أن إصرار محمد شكرى على تبشيع واقعه يبدو جلياً في كل فقرة من فقرات سيرته . ولا أريد أن تأخذ المسألة شكل دفاع عن واقع الطبقات المغربية الدنيا ، والنظر إليه بوصفه أجمل وأبهى مما قدمه الكاتب . ولكن انساق ذلك مع نزعة عريضة تعرفها الرواية العالمية - والعربية أيضاً - هذه النزعة تتجلى في إصرار بعض الروائيين على تقديم واقع في القصص أبشع وأقبح مما يمكن أن يكون عليه الواقع الفعلي ^(٣) ، يجعلنى أميل إلى أن كاتب «الخيز الحافي» مارس افتراءه الخاص على الواقع الذى خرج منه ، ويصعب بالطبع تعيين المواضع التى تضم افتراءات محتملة ، وتضم نقولاً للأحداث أكثر مما تستطيع قوله موضوعياً ، كانهدام عاطفة الأبوة بشكل مطلق لدى الوالد ، وضمور عاطفة الأمومة أيضاً ، وفي كل الحالات ، يبدو مجرد السكوت عن أمور من طينة الأمور التى أفاض الكاتب فى استعراضها ، يعنى خللاً ينتاب مصداقية السيرة بوصفها وثيقة تاريخية ، يفترض فيها توخى الصدق ؛ ومن أمثلة ذلك حرص الكاتب على إبقاء قفاه نظيفاً ، بعد ما بالغ فى تلويث بقية أعضائه ، إذ سرق ونهب واغتصب الفتيات والفتيان ^(٤) ، وعاشر المومسات من كل الأصناف ^(٥) ، وجعل رجلاً إسبانياً مأبوناً يطلب مساعدته جنسياً ^(٦) مع أن الأقرب لمنطق الأحداث التى ينسبها إلى طفولته المبكرة أن يتعرض هو نفسه للاغتصاب ، واعتداءات الذكور المتقدمين عليه فى السن والشراسة ، لأن قابليته للاغتصاب ربما كنت مؤهلة الوحيد الذى يجعله مقبولاً فى بداية انتمائه إلى الذين انتمى إليهم من خارج أسرته ، انسجاماً مع منطق القاع الاجتماعى وأخلاقياته التى يزعم انغماسه الأقصى فيها .

(١) عين الزهور - بو علي ياسين - ص ٤٩ ، ١٣٩ على سبيل المثال .

(٢) مذكرات الدكتور عبد اللطيف اليونس - طبع دار العلم - دمشق - ط (١) ١٩٩٢

(٣) مدخل إلى الرواية الإنكليزية - أرنولد كيتل Arnold Kettle - ت . د . هانى الراهب - وزارة الثقافة - دمشق

ط (١) ١٩٧٧ - ص ٢١٨

(٤) الخيز الحافي - محمد شكرى - دار الساقي - بيروت - ط (٣) ١٩٩٢ - ص ١١١

(٥) نفسه - ص ٤٦ ، ٤٧

(٦) نفسه - ص ١٠٦

ومع ذلك .. لا يستطيع أحد أن يدعى - إلا انطلاقاً من ترجيحات منطقية - أو عقلانية كالتى تم الانطلاق منها آنفاً - أن ما ذكره محمد شكرى فى سيرته ، أو حنا مينه فى «بقايا صور» و «المستنقع» يشكل مجانية للحقائق بصورة جزئية أو كلية . ولذلك .. لابد من التعامل مع هذه السير الروائية بعيداً عن اختبارها على محك الصدق الكذب ، وبعيداً أيضاً عن عدّ الصدق قيمة فنية ، لأنه قيمة تخرج عما يتم تناوله فى الإطار الفنى عموماً ، فلا الصدق يشكّل تقييماً للعمل ، ولا انعدامه يشكّل انتقاصاً من سويته الفنية .

٣ - يصعب التفريق بين السيرة الذاتية التى كتبها حنا مينه ومحمد شكرى والأعمال الروائية الأخرى ، لو لم نعرف ذلك من خارج النص ، فى حال تم التواضع على أن صفحة غلاف الكتاب بما تضمنه من معلومات عن العمل وكتابه تقع خارج النص ، فالسيرة الذاتية لدى الكاتبين يمكن أن تكون مجرد رواية التزم كاتبها فى سردها ضمير المتكلم . وهذه الفكرة قد تقودنا إلى تمييزات دقيقة أراها تفيض عن الواقع العيانى للسير الذاتية التى عرفتتها الرواية العربية المعاصرة كالتمييز الذى تساءل فيليب لوجون بشأنه بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية موضحاً : «يجب أن نعرف بأنه لا وجود لأى فارق إذا بقينا عند مستوى التحليل الداخلى للنص ، فكل الأساليب التى تستعملها السيرة الذاتية من أجل إقناعنا بواقعية محكيها يمكن أن تقلدها الرواية ، بل وقلدتها فى كثير من الأحيان ؛ كان ذلك صحيحاً عندما كلنا نقتصر على النص دون صفحة العنوان ، لكن بمجرد ما تضم هذه الأخيرة إلى النص بالإضافة إلى اسم المؤلف ، تتوفر على معيار نصى عام هو تطابق الاسم (المؤلف السارد الشخصية) وميثاق السيرة الذاتية هو تأكيد هذا التطابق فى النص الذى يعيل فى نهاية المطاف إلى اسم المؤلف على الغلاف»^(١) فعلى سبيل المثال لا تضم «بقايا صور» و «المستنقع» لحنا مينه على صفحات الغلاف ما يشير إلى عدّها سيرتين روائيتين ، وإنما عرف القارئ ذلك من خارج النص ، ومن خلال السياقية العامة للنصين بالإضافة إلى إرفاقهما بالنص الثالث «القطاف» الذى يتضمن إشارة واضحة إلى أنه الجزء الثالث المكمل للجزأين السابقين ، مع ملاحظة وجود تفصيلات فى «بقايا صور» تخرج عن السياق العام المعتاد فى الرواية ، وتتعلق بتاريخ ميلاد الكاتب ومكان الولادة وتوضيحاته الخاصة بالأخطاء التى ارتكبها مختار بلدة «السويدية» فى جعل ميلاد أفراد الأسرة كلها فى بلدة السويدية : لقد جعل المختار السويدية محل ولادة جميع أفراد العائلة وأنا منهم ، ولا يزال هذا الخطأ فى هويتى وسببى .. أما العمر فقد جرى تصحيحه . صار ١٩٢٤ بشهادة الذين حضروا ولادتى فى مدينة اللانقية^(٢) . ومثل هذه التفصيلات التوضيحية تسهم فى

(١) السيرة الذاتية - فيليب لوجون Philippe Leujeune - ص ٢٨

(٢) بقايا صور - حنا مينه - ص ٥٥

ضم العمل إلى السيرة الذاتية ، دون أن نستطيع عدّها العامل الحاسم في ذلك ، لأنّ أيّة رواية تخيلية يمكن أن تضمّ تفاصيل أكثر تحديداً وبقّة . و «مفترق المطر» ليوسف أحمد المحمود ، لا تتضمّن طبيعتها الأولى أيّة إشارة إلى شيء من عدّها سيرة ذاتية ، مع أنّها تلتزم في تطوّرها وسيرورتها وتراتب أنساقها جميع ما تلتزمه السيرة الذاتية ، والمؤلف نفسه لا ينفي عدّها نوعاً من السيرة الذاتية ، ورغم ذلك يتمّ التعامل مع الرواية بوصفها مجرد رواية لا علاقة لها بالسيرة الذاتية . والأمر نفسه نجده في «طائر الحوم» لحليم بركات الذي يحشد في روايته عدداً من الاسترجاعات الخاصة بحياته في «الكفرون» الواقعة في القسم الجنوبي من الجبال الساحلية السورية ولكن الرواية بصيغتها الكلية تنحو نحواً مغايراً لما هو معتاد في السيرة الذاتية .

الأسباب التي سبق ذكرها تؤكد أمرين رئيسيين : يتعلق الأول بفرق واضح بين السير الذاتية التي كتبها كتّاب متمرسون بفن الرواية ، والسير الأخرى التي كتبها متقفون أو رجال سياسة أو قادة عسكريون لا علاقة لهم بفن الرواية ، ومن الضروري إهمال ما لا يندرج في إطار الجنس الروائي كما هي الحال مع معظم النماذج المتوقّرة التي كتبها غير الروائيين . ويتعلّق الثاني باندراج النماذج التي كتبها الروائيون عن حيواتهم في خانة الفن الروائي ، ولذلك سيتمّ التعامل مع هذه النماذج بوصفها مجرد روايات ، وبعيداً عن معيار الصدق والكذب ، ليس فقط بسبب استحالة تبين مواضع الصدق من غيره فقط ، وإنما لأنّ الفنّ عموماً بما في ذلك فنّ الرواية يخضع لمعايير أخرى لا علاقة لها بالصدق والكذب ، وخصوصاً إذا كان للمخيلة شأنها الحاسم - وربما غير الحاسم أيضاً - في بناء العمل .

ثالثاً - ما المثير سردياً في رواية السيرة الذاتية

من المستحسن التمييز بدايةً ، بين نوعين عريضين من الإثارة الفنية ، إثارة مستمدة من النص ومجمل علائقه الداخلية ، وإثارة مستمدة من خارجه . وتحديدًا من خلال صدها العام ووقعه وأشكال تلقيه لدى قراء متنوعين . وهاتان الإثارتان ، ليستا وفقاً على نص السيرة الذاتية بالتأكيد ، بل تتعلّقان بجميع النصوص المكتوبة والمقروءة . والمعتاد حالياً في الشغل الدراسي والنقدي العربي الانطلاق من النص وعلاقاته الداخلية لتحديد كميات الإثارة والجمال وأنواعها ، وإطلاق الأحكام ، وما إلى ذلك . إلا حين يتعلق الأمر ببعض النصوص التي يمكن أن تكون رديئة من الناحية الفنية ، لكنها تثير نوعاً من الاحتجاج أو الإثارة الاجتماعية ، أو الاستنكار ، أو الضجيج ، من خلال مساسها ببعض الثوابت الواقعة في خانة المقدّس أو المحرّم ، أو الممنوع سياسياً ، أو قيامها بالدعاوة والتحريض . فكلنا نتذكر «الآيات الشيطانية» لسلطان رشدي على سبيل المثال والشهرة التي حازتها من خلال الضجّة «العالمية» التي أثارتها وبلغت بها ذروتها القصوى فتوى الإمام الخميني .

ما يسهم في تكريس الانطلاق من النص عموماً غياب البحوث العربية الخاصة بجماليات النلقى ومشاكله وقضاياها المختلفة ، باستثناء بعض الأعمال المترجمة التي بدأت تسهم في تمهيد الطريق لهذا النوع من البحوث «كالقارئ العادي» و «لذة النص» على سبيل المثال .

ومع ذلك ..

فالإنثارتان متداخلتان إلى درجة كبيرة ، كتداخل الداخل والخارج في جميع شؤون الحياة . فعندما يحقق نص ما عدداً من الشروط الخاصة باكتماله الداخلي واكتمال صلاحيته ليصبح متداولاً بين القراء ، يحدث أن يثير النص استحساناً أو استنكاراً يدفع الذين لم يقرأوه إلى قراءته ، وربما يدفع الذين قرأوه إلى إعادة قراءته على ضوء المستجدات التي أثارها ، مما يؤدي دائماً إلى اكتساب النص قيمة جديدة لدى كل قراءة ، وهذه القيم ربما كانت فوق ما يحتمل النص من جميع النواحي . وهذا ما حدث مثلاً لرواية سلمان رشدي آنفة الذكر التي دفعها فتوى الخميني إلى آفاق من الشهرة لم يحلم كاتب بلوغها ، وحرصت ملايين القراء في شتى أنحاء العالم على التهافت على قراءتها . وهذا ما يحدث أيضاً لأعمال بعض الكتاب الذين يحملون صفة سياسية أو حزبية معينة ، حيث يؤدي التزمّت الحزبي الأعمى إلى تحميل النص ما يعجز عنه موضوعياً ، فعلى سبيل المثال . يصعب عزل الشهرة التي حققها حنا مينه في سورية في بداياته عن وضعه السياسي ، في الوقت الذي كان نشاط اليسار السوري في أوجه ، فقد أحيط الكاتب بهالة كبيرة في السنينيات خصوصاً ، وتشكلت هذه الهالة من عناصر تقع خارج النصوص التي كان قد كتبها ، كالأفكار التي روجت حول اضطهاد وإهماله الرسمي بوصفه منتصياً إلى حزب خارج السلطة ، وهناك أيضاً تحصيله العلمي المدرسي المتواضع ، وعد تحوله من مهنة الحلاقة إلى كتابة الرواية عملاً شجاعاً يرشح بالعبقريّة ، فالإبداع يرتبط من وجهة نظر الأغلبية «الشعبية» في سورية بالتحصيل الدراسي العالي ، ولذلك عندما يتم خرق هذا الارتباط ، يصبح الخرق عملاً «خارقاً» عبقرياً كما هي الحال مع حنا مينه ، الذي حظى بقطاعات واسعة من القراء لم يرغب عن أذهان كثير من أفرادها وضعه «العبقري» والحزبي في تلك الأثناء ، وهذا لا يعني إطلاقاً تغييب الجانب الإبداعي الفعلي في نتاج الكاتب ، ولكن لابد من الإشارة إلى أن الشهرة قد تكون في أحيان كثيرة فضفاضة لا تناسب المادة التي بنيت حولها ، فالكاتب بعد نضج تجربته الروائية خلال السبعينات عموماً ربما يكون قد حقق نوعاً من التوازن بين الشهرة والإنتاج الروائي موضوع الشهرة . وهذا ما جعل القراء ينكبون على قراءة سيرته الذاتية بجزأها «بقايا صور» و «المستقع» وقد بدا في هاتين الروايتين أن الكاتب أراد سيرته الذاتية «نبراساً تهتدى به الأجيال» ... ونوعاً من الرسالة التوجيهية الحزبية ، لتطلع الأجيال الجديدة على عمق معاناة الطبقات الفقيرة عموماً ، ومعاناة الكاتب شخصياً خصوصاً ، بوصف المعاناة

والولوج عميقاً في المراجعة المدرسة الأساسية التي يفترض أن يتخرج منها المناضلون . ولا أمل إلى محاولة نقض هذه الرسالة، التي افترضت استخلاصها من «بقايا صور» و «المستنقع» ولا التقليل من أهميتها ، ولكن ذلك يتيح لنا وضع اليد على تداخل الموقعين «الداخلي» و«الخارجي»، في تشكيل الإثارة الخاصة بنصوص السيرة الذاتية عموماً ، والسير التي تأخذ منحى روائياً خصوصاً ، كما في روايتي حنا مينه اللتين تشكلان حالة مثالية لهذا التداخل .. فقد أقبل قراء كثيرون على قراءة هذين العاملين لمجرد أنهما يحملان اسم حنا مينه في وقت صدورهما ، وقد باشروا القراءة وهم يعطون العاملين قيمة مسبقة ، ولا يستطيع أحد أن يقرر ما إذا كان القراء الذين باشروا القراءة انطلاقاً من موقف مسبق ، قد شعروا بالخيبة أو رسخوا قناعاتهم «المسبقة» بعد عملية القراءة ، ولكن المهم هو الإشارة إلى أن العمل الأدبي يستمد قيمته من موقعين «داخلي» و«خارجي» يتبادلان عدداً يصعب حصره من التأثيرات المتبادلة ، ويصعب أحياناً تحديد أي الموقعين يستأثر بالكمية الكبرى من القيم ، ويتجلى ذلك في السيرة الذاتية بشكل أوضح من بقية الأجناس الأدبية الأخرى ، ولذلك سيتم تناول الإثارة الجمالية الخاصة بالسيرة الذاتية انطلاقاً من التداخل المشار إليه ، وخصوصاً أن الفصل المتعمد هو فصل اعتباري ، تقتضيه العملية الدراسية وأن عملية القراءة لا تقيم له وزناً ، إلا عندما يكون الشرح كبيراً بين التصورات المسبقة للقارئ ، وما وجده أثناء القراءة .

وبشكل عام ..

يمكن صوغ الإثارة الخاصة بالسيرة الذاتية التي كتبها روائيون ، في هاتين النقطتين :

(أ) شهرة الكاتب

تتفاوت حظوظ الكتاب من الشهرة وفق عدد كبير من العوامل التي لا ترتد بالضرورة إلى السوية الفعلية الفنية لأعماله ، كالعوامل السياسية ، وطبيعة المفصل التاريخي الذي يلامسه الكاتب أو يشارك في صياغته ، والذوق الاجتماعي العام ، والعامل الشخصي ، والأسرى أحياناً ، مع ضرورة الاعتراف بأن مفهوم الشهرة ، مفهوم مطاطي ينطوي على قدر غير يسير من الضبابية ، والقدرة على التضليل ، بسبب افتقار المقاييس الموضوعية الدقيقة التي يمكن استعمالها لقياس شهرة كاتب ما . فما أكثر الذين لا يعرفون شيئاً عن كاتب يراه غيرهم كاتباً مشهوراً ، والعكس صحيح .

في الغرب يعتمدون بعض المعايير لتقدير مدى الانتشار الذي يحققه كاتب ما ، كالأستبيانات الشاملة واستطلاعات الرأي ، وإحصاء مبيعات الكتب ، وإقبال دور النشر على طباعة أعمال الكاتب

على سبيل المثال ، بينما لا نجد في المنطقة العربية مثل هذه طباعة أعمال الكاتب على سبيل المثال ، بينما لا نجد في المنطقة العربية مثل هذه المحاولات ، ولا مثل هذه المعايير ، ومع ذلك .. لدينا دائماً كتاب مشهورون وكتاب أقل شهرة ، وكتاب ليسوا مشهورين إطلاقاً ، بغض النظر عن الحدود التي تقف عندها الشهرة ، والتي أعترف بعجزى عن تقديرها .

الكاتب المشهور لا يصبح مشهوراً دفعة واحدة . ولا يندفع إلى كتابة سيرته الذاتية إلا بعد أن يقتنع بطريقة ما أنه بلغ درجة من الشهرة تجعل القراء يقبلون على قراءة قصة حياته التي ما كانت تهمهم قبل أن يصبح مشهوراً ، وأية كانت الشهرة التي يحققها المؤلف ، (المؤلف انطلاقاً من فعل كونه مؤلفاً بالذات يفترض نفسه دائماً معروفاً أكثر من القارئ) ^(١) وهذه المعرفة يشترط لها فيليب لوجون Philippe Leujeune وجود كتاب سابق لنص السيرة الذاتية في الحد الأدنى ، «فريما لا يستطيع المرء أن يكون مؤلفاً حقاً ، إلا بدءاً من الكتاب الثاني عندما يصبح اسم العلم المسجل في الغلاف قاسماً مشتركاً للصين مختلفين» ^(٢) هناك فرق واضح بين درجة الشهرة التي يضعها الكاتب لنفسه ، وبين شهرته في عالم القراء ، ومن النادر في منطقتنا العربية أن يصبح المؤلف مشهوراً من خلال إصدار كتاب واحد ، ومن الصعب عموماً إيجاد نواظم أو ضوابط تحدد السيورة العامة للشهرة ، رغم ما سبقت الإشارة إليه من عوامل خاصة تساعد بعض الكتاب على تحقيق ما حققوه على هذا الصعيد . ومن الصعب أيضاً تقرير ما إذا كانت الشهرة وحدها وراء إقبال القراء على قراءة أعمال السيرة الذاتية ، فما الذي يتوخاه القارئ من خلال إقباله على هذا النوع من القراءة ؟ ..

الإجابة الدقيقة مستحيلة ، لأن أسباب القراءة ودوافعها ، قد تكون متعددة بتعدد القراء ، رغم خضوعها جميعاً للثوابت العامة التي تجعل القارئ قارئاً ، وتدفع بالتالي جميع القراء إلى فعل القراءة ، ولكن .. فيما يتعلق بالسيرة الذاتية ، نجد كثيرين يمتلكون ميلاً خاصاً إلى متابعة حيات المشاهير والنجوم ، بمن في ذلك الممثلون السينمائيون والمطربون ولاعبو كرة القدم ، ويتعدى الأمر فعل القراءة ، ليتجلى أحياناً في الأحاديث الشفهية التي يتبادلها كثيرون - من ذوى الثقافة المحدودة غالباً - حول حياة المشاهير بوصف ذلك انعكاساً لميل ربما كان غريزياً باتجاه الاستعراض المعرفي ، أو إلام المتحدث بخفايا الأمور وتفاصيلها ، وربما كان ذلك ينسجم مع نزعة عريضة باتجاه الاستمتاع الجمعي بفعل النميمة ، والانقياد السهل وراء إغراء الإشاعة وما تثيره بعض الإشاعات التي تلبس رداء الواقعة الفعلية ، من سحر خاص في نفوس الناس ، وخاصة إذا تناولت حدثاً مثيراً ، منتظراً على نطاق واسع ، أو مكروهاً على نطاق واسع ، أو يتمتع بصفات خارجة عن المؤلف .

(١) السيرة الذاتية - فيليب لوجون Philippe Leujeune - ص ٤٥

(٢) السيرة الذاتية - فيليب لوجون Philippe Leujeune - ص ٣٥

والقراء المتمرسون بفعل القراءة قد يبحثون في سير الآخرين ، عن طريق ممكن لهم ، للوصول إلى ما يطمحون إليه من بلوغ مجد خاص في الثقافة أو السياسة أو عالم المال ... على سبيل المثال ، ولذلك يريد واحد منهم ، واعياً أو غير واع ، أن يستفيد من تجربة الذين سبقوه في بلوغ ما يطمح إلى بلوغه . وعندما تكون التجربة الحياتية بزخمها الحي مكتوبة بقلم صاحبها ، فإنها تلتزم درجة أعلى من المصادقية والقدرة على الإحالة الفعلية إلى التفاصيل والظروف والمؤهلات التي جعلت المشهور مشهوراً .

يحدث أحياناً أن يرى بعض القراء نوعاً من التشابه بين ما يطلعون عليه في السير ، وحياتهم الشخصية ، ويحدث أيضاً أن يؤدي وجود التشابه - الفعلي أو المزعوم - إلى نشوء يقين في نفس هذا النوع من القراء يتلخص في حتمية بلوغ القارئ ما بلغه المثال المقروء لمجرد تشابه الخطوط العامة للتجربيتين ، والقراء ليسوا جميعاً من هذا النوع . فالاطلاع على السيرة الذاتية للكاتب وخصوصاً فيما يتعلق بالعوامل التي ساهمت في جعله كاتباً . وساهمت في جعله يختار النوع الثقافي الذي اختاره ، من الأمور الضرورية للتعامل الجاد مع مجمل ما أنتجه الكاتب في شتى المجالات ، سواء كان ذلك على مستوى الفهم والتذوق أو كان على مستوى التعامل الدراسي أو النقدي مع أعماله ، والأمر نفسه ينطبق على ما يتعلق بتاريخ الأدب والثقافة والتراجم ، والتأليف المعجمي أو الموسوعي الذي يشتمل على المعلومات الخاصة بكاتب ما .

والى جانب ذلك ... هناك مواد مثيرة من الناحية الفنية ينشدها القراء في قراءة بعض نصوص السيرة الذاتية ، ربما صح تجسيدها في الحيوية الفذة التي يتمتع بها هذا النوع من التأليف ، بوصفه عرضاً لتجربة حية ، تفترق نوعياً عن كافة أشكال التخيل المعروفة في الفن ، والمادة الحية تمتلك بطبيعتها قدرة خاصة على الإثارة تعجز عنها المادة المتخيلة ، والفرق هنا ليس فرق أفضلية ، وإنما يتمتع كل نوع الواقعي والخيالي ، بقدرته الخاصة على الإثارة ، وعلى اجتذاب أنماط معينة من القراء ، وهذا لا يعني أن من تعجبه الأعمال التخيلية الروائية ينصرف بالضرورة عن قراءة الأعمال التي تتناول تجربة حقيقية أو العكس . فالقارئ الواحد يجد في كل منهما متعة جمالية ، أو إثارة خاصة ، بالإضافة إلى إمكانية الزعم بوجود نمط من القراء يثمن حتى من الناحية الفنية وليس الأخلاقية فقط ما كان منبثقاً عن تجربة حقيقية لمجرد أن صاحب التجربة يدعى قول الحقيقة ، ونصوص السيرة الذاتية يمكن عدّها مثلاً أنموذجياً لذلك . فيمكن تشبيه الفرق بينها وبين النصوص التخيلية بالفرق بين تعامل المتفرج مع الممثل الحي ، على خشبة المسرح ، والصورة المتحركة على شاشة السينما ، وأحياناً ، بالفرق بين تعامل الرسام مع أنموذج امرأة عارية تجلس أمامه ليرسمها ، وتعامله مع صورة امرأة عارية يقوم بنسخها .

الحقائق الفعلية وليس المزعومة أو المتخيلة، في حياة الكتاب المشهورين تشكل إثارتها الخاصة في وعي المتلقي وآلية إقباله على القراءة ، من خلال الإثارة التي تخلفها الحقيقة وما فيها من خبايا وأسرار لم تكن معروفة قبل تدوينها وقراءتها في السيرة الذاتية ، فالاطلاع على سرّ ما ، أو كشف أمر كان مخبوءاً بطريقة ما يشكل بحدّ ذاته حدثاً مثيراً ، ويمكن نشدان كشف الأسرار لدى الكتاب الذين يمكن أن يكونوا قد دونوا سير غيرهم كما فعل ميخائيل نعيمة في كتابة سيرة حياة جبران خليل جبران وما قدّمه فيها من خفايا شكّلت صدمة قوياً ومفاجئاً لعدد ليس يسيراً ممن كان يؤمن بمثالية جبران القصوى التي يبلغوها أحياناً حد الطهر والنبوة^(١) . لأن تدوين سير الآخرين أقرب لمنطق توخّي الموضوعية . فالإنسان يصعب عليه أن يكتب عن نفسه بحيادية وموضوعية ، ولكن يظلّ لحديث المرء عن نفسه نكهة خاصة ، لا يمكن أن تحتويها أحاديث الآخرين ، وخصوصاً بعدما افتتحت اعترافات جان جاك روسو Jean-Jacques Rousseau الباب واسعاً في الآداب الغربية ، وربما العربية أيضاً أمام فيض الصراحة ، ومكاشفة الآخرين بخبايا الذات ، وشجاعة الاعتراف ، ... حيث انصرف كثيرون بعدئذ عن الادعاءات الفارغة والكذب ، واغتترف المدائح لأنفسهم وإطلاقها جزافاً ، لمحاولة إقناع الآخرين بأهميتهم وعظمتهم ، وما شابه ذلك .. فلم يعد كاتب السيرة الذاتية محوراً للعالم ، وسيّداً مطلقاً في مجاله ، بل صار في النماذج المتقدمة الصريحة ، إنساناً من لحم ودم ، حياتي ملأى بالمآسى الصغيرة والكبيرة ، والكبوات ، والهفوات ، والأخطاء ، والآثام ، والألم والفرح والنشوة ... إلخ ... مثله في ذلك مثل الناس جميعاً في كل زمان ومكان .

هذا في عمومية المسألة .

أما من ناحية الكتاب الذين قدّموا روايات مميزة للسيرة الذاتية ، كحنّا مينه ومحمد شكرى ، فمن الصعب تقدير الشهرة الفعلية التي حظى بها كل منهما خارج نطاقه القطري ، وخاصة بالنسبة لمحمد شكرى الذي يكتب بالعربية في بلد عربي بعيد نسبياً عن النشاط الثقافي في المشرق العربي ، ويزيد الأمر صعوبة أن القراء المغاربة بغالبيتهم يتقنون القراءة باللغتين الفرنسية والإسبانية ، وهذا يؤدي بدوره إلى افتقار التجانس المتعلق بما يمكن تسميته التكوين الثقافي الجمعي لكتلة القراء المغاربة ، بحيث يصعب تقدير الانتشار الذي يحققه كاتب بالعربية في أوساط تقرأ بالفرنسية والإسبانية أكثر مما تقرأ بالعربية . ومع ذلك يمكن الذهاب إلى أن محمد شكرى حقق انتشاراً مقبولاً - وربما لا تفي كلمة مقبول أو سواها بالحجم الفعلي للانتشار - لا يعود في خطوطه الكبرى إلى ما نضمّه سيرته الذاتية من قيم فنية تنتمي إلى جماليات الرواية وتقنياتها المتطورة وما شبه ذلك ..

(١) فن السيرة - د. إحسان عباس - ص ٦٥

ويمكن الذهاب أيضاً .. إلى أن ما تحقق من انتشار ، ما كان له أن يتحقق لو لم ترافقه دعاوة عريضة ، تختزل موقفاً عريضاً من الإعجاب والاندهاش الجمعيين بعبقريته كاتب ، تتلخص عبقريته في تحوله المفاجئ من شاب أمي لا يعرف القراءة ولا الكتابة ، وغارق حتى أذنيه في الرذيلة ، والشقاء الحيائي ، إلى كاتب روائي لامع .. وخصوصاً أن منطقة المشرق العربي ، درج كثير من أوساطها الاجتماعية على ربط العبقرية بالتحصيل الدراسي المتقدم والدرجات العلمية العالية . فربما لو كانت «الخبز الحافي» عملاً تخييلياً لم يربطه الكاتب بحياته الفعلية ، لما حقق ما حققه من اندهاش جمعي ، جسده عبارة تكاد تكون واحدة ، رافقت معظم الدعوات إلى قراءة الكتاب .. «هذه قصة حياة جرت فعلاً ، ولا تضم شيئاً من صنع الخيال ...» لقد كان تأكيد افتراق عمل السيرة الذاتية وانقطاعه عن التخيل ، قاسماً مشتركاً بين معظم أشكال الدعوة إلى قراءة «الخبز الحافي» أو أشكال امتداح هذه الرواية وتقرّظها ، وكانت أمية الكاتب وغرقه طفلاً وبافاً وشاباً في أحوال القاع الاجتماعي ، فاعلاً رئيساً في تشكيل موقف الإعجاب والاندهاش على نطاق واسع .

و «حناً مينه» حقق انتشاره وشهرته في الأوساط السورية قبل أن تسلط عليه الأضواء الرسمية بفترة ليست قليلة ، وقام جانب من شهرته على أنه أصبح كاتباً روائياً دون أن يكون له نصيب مقبول من التحصيل الدراسي ، فقد درس المرحلة الابتدائية فقط ، وعمل حلاقاً قبل أن يتحول إلى كتابة الرواية .

وفي هذه المفارقات ، بين الشرط الاجتماعي السابق لشهرة الشخص ، وقدرته على تجاوز شرطيته ، وخرق السقف الذي يبدو أن الحياة قد حددته له ، يكمن قدر كبير من الإعجاب الجمعي ، وهو إعجاب يتجاوز المنطقة العربية إلى كثير من الأوساط الغربية «الأمريكية خصوصاً» التي يحلو لها أن تذكر الناس بعدد كبير من هذه المفارقات التي تحاول ربطها أيضاً بمفهوم النجاح الذرائعي على طريقة «وليم جيمس» William James حيث استطاع أبطال هذه المفارقات أن يسيروا بعزيمة لا تعرف الكلل من قاع الفقر وحدوده الدنيا إلى رئاسة الولايات المتحدة الأمريكية ، وأبرز مثال يضربونه هو «إبراهيم لنكولن» الذي عاش طفولته وبداية شبابه تحت الخط الطبيعي للفقر ، وكذلك إيزنهاور الذي عمل في طفولته وصباه الأول حلاب أبقار في مزرعة^(١) . وفي منطقتنا العربية يجد الإعجاب بالظاهرة الخارقة للمألوف جذوراً في التاريخ الديني والثقافي للمنطقة في البعدين المسيحي والإسلامي فالمسيح كان راعياً ونجاراً والرسول العربي كان يتيم الأبوين ، مع التأكيد على الفرق الجوهرى بين المثاليين المقدسين والأمثلة الراهنة .

(١) عظماء في سطور المشرق والغرب - ديل كارينجي Diel Camige - القاهرة - ط ١٩٦٥ - الفصلان الرابع والسابع

اللذان يحملان اسمي لنكولن وإيزنهاور ، مع ملاحظة أن الطبعة لا تحمل اسم مترجم .

إن الإعجاب بشخص استطاع تجاوز شرطيته الاجتماعية ، وانتصر على معوقات الحياة بشئى صنوفها أمرٌ مسوّغ ، وربما كان مطلوباً بوصفه واجباً وضرورة لتشجيع الذين يطمحون إلى السير على هذا المنوال . ومن هذه الزاوية ، يقيم بعض القراء احتفاء خاصاً بهذا النوع من الكتاب الذين كتبوا سيرهم الذاتية ، بوصف ما مرّ معهم يتيح للقراء إمكانية السير على خطاهم كما سبقت الإشارة في صفحة سابقة ، ويجعل هذا النوع من القراء يقيم نوعاً من المصالحة مع شروطه الاجتماعية الصعبة - فى حال كان خاضعاً لمثل هذه الشروط - فهناك بعض الذين مارسوا فى بداية حياتهم الثقافية أنشطة ذات طابع إبداعى كالرسم ومحاولات الكتابة انصرف عدد منهم عن متابعة التحصيل الدراسى بحجة أن الإبداع لا يحتاج إلى متابعة التحصيل وخصوصاً إذا ترافق الأمر بمشاكل فى متابعة التحصيل . ومن الذين يقتدون بهم فى هذا الاتجاه رامبو Rambeau ، حنّا مينة ، ومحمد شكرى .. وسواهم .. دون أن يعوا ، أن حنّا مينة على سبيل المثال لم يترك متابعة التحصيل بملء إرادته ، وإنما فرض ذلك ظرف أقوى منه ، وأمضى الكاتب فى مقاومته شطراً طويلاً من حياته .

والإعجاب برجل أسمى أو شبه أسمى تحول إلى كاتب «مبدع» ، ليس وفقاً على القارئ العادى ، وإنما يتجاوزه إلى بعض الأسماء «اللامعة» ، فى إطار الدرس الروائى العربى ، حيث يتجلى ذلك فى مقالة طويلة لغالى شكرى يمتدح فيها عملاً روائياً بالعامية المصرية وجزء من أسباب امتداح هذا العمل يكمن فى أن الذى كتبه عامل مصنع ^(١) وكان التصدى لكتابة أعمال فنية دون التسلح بالبناء المعرفى والموهبة والخبرة الخاصة قيمة تستحق ثناء فائقاً بغض النظر عن القيمة الفنية التى يتمتع بها العمل المنتج .. ربما على طريقة تصفيقنا للأطفال الذين يقومون بأداء أمور أو صنع أمور تتجاوز عمرهم الزمنى وتفوق ما نتوقعه منهم معظم الأحيان .

وهناك أمر آخر لا يجوز إغفاله فى صناعة الشهرة الخاصة التى حققها بعض الكتاب ، وهى الدعاوة السياسية الناجمة عن تزمّت حزبي أعمى ، أو عن موقف ربما كان ساذجاً من الناحية السياسية ، ويتلخص فى أن الدعاية لأديب من الحزب تعنى الدعاية للحزب نفسه ، بالشهرة الخاصة بحنّا مينة على سبيل المثال يصعب فصلها عن الدعاية الناشطة للحزب الشيوعى السورى ، وخصوصاً إثر تجاوز حظر نشاطه فى أواخر الخمسينات وبداية الستينات . مع التأكيد على أن الدعاية السياسية استطاعت عبر التاريخ أن تصنع عدداً ليس قليلاً من الأسماء ، ولكن ذلك انتهى بانتهاء الوظيفة السياسية للكاتب ، أو بانتهاء الطبيعة السياسية لمنظمة أو نظام ما ، فعندما يذوب الجليد لابد أن يظهر ما تحته ، ولذلك لا يجوز الزعم بأن الأسماء المشهورة مشهورة لأنها تنطلق فقط من اعتبارات سياسية واجتماعية وشخصية ، تقع خارج النص .

(١) لغة الرواية المصرية . مقالة - د. غالى شكرى . مجلة الناقد ، لندن ، العدد (٢٦) - ١٩٩٠

(ب) خصوصية النص

المنطقي أن تنبثق شهرة الكاتب من خصوصية النص الذي كتبه ، سواء تعلق النص بالسيرة الذاتية أم تعلق بغيرها ، وما حسم اختيار «الخبز الحافي» للدراسة التفصيلية أن شهرة كاتبه اعتمدت في جانب كبير من تحققها - إن لم تعتمد كلها - على هذا النص الخاص بالسيرة الذاتية لكاتبه الذي لم يكن معروفاً على نطاق واسع بوصفه كاتباً روائياً قبل نشر نصّه ، على خلاف الكتاب الآخرين الذين كتبوا سيرهم الذاتية بعد أن سبق ظهور السيرة نصوص أخرى ، أو نص آخر في الحد الأدنى . فحنا مينه على سبيل المثال لم يبدأ بكتابة سيرته الذاتية إلا بعد أن أصدر عدداً من الأعمال الروائية التي أدت إلى شهرته بوصفه كاتباً روائياً مميزاً . وبذلك تشكل «الخبز الحافي» استثناءً أو ما شابه الاستثناء بوصفها النتاج النصي الأهم للكاتب الذي دون فيه سيرته الذاتية وبلغ به شأواً بعيداً في الشهرة التي يفترض في الحالات المعنقدة أن يعتمد وجودها على نص سابق أو على مجموعة نصوص كما سبقت الإشارة ، وتشكل أيضاً مثلاً أنموذجياً «ناجحاً» للسير الذاتية ، مغنياً للدراسة ، ليس فقط لأنه سيرة ذاتية أدت إلى شهرة كاتبها إثر صدورهما ، وإنما أيضاً لأنها تتمتع بمعظم ما يؤهلها للانضمام إلى الأعمال الروائية المميزة على المستوى العربي من خلال الإثارة السردية التي تتمتع بها السيرة الذاتية عموماً ، و«الخبز الحافي» خصوصاً .

ليست «الخبز الحافي» المثال المميز الوحيد في أدبنا الروائي العربي المعاصر فهناك أعمال أخرى سبقت الإشارة إلى بعضها «كطائر الحوم» التي يصعب عدّها سيرة ذاتية بالمعنى التصنيفي ، لما تضمّه من فجوات زمنية كبيرة واسترسالات خارج ما تعنى به السيرة الذاتية ، وتداخلات مع جوانب من العيش اليومي في الولايات المتحدة الأمريكية ، وهناك أيضاً «سيرة مدينة» لعبد الرحمن منيف التي يتحدث فيها عن جوانب من طفولته ونشأته في مدينة عمان ولكن الكاتب ابتعد بها مسافة ملحوظة عن الأسلوب الروائي ، ويبقى عملاً حنا مينه «بقايا صور» و«المستنقع» من أكمل الأمثلة العربية على ما يمكن تسميته رواية السيرة الذاتية ، بالإضافة إلى روايته الأخرى «القطاف» التي أراد منها إكمال السلسلة ، لكنه ابتعد بها كثيراً عن أناه الرهيفة الراوية في «بقايا صور» وعن أناه الراصدة والباحثة فيما حولها عن سبل متاحة للخلاص في «المستنقع» إذ احتل الآخرون موقع الصدارة في هذه الرواية : الأب الذي تحسنت صورته كثيراً في نظر ابنه ، والشوباصي ، والوكيل والفلاحون الذين أراد الكاتب أن يبين حجم معاناتهم على أيدي الإقطاع المحلي في أربعينات القرن ، وضرورة تحالفهم بالتالي مع الحركة العمالية التي لم يكن لها أي أثر في مدينة اللاذقية في تلك الآناء حسبما جاء في «القطاف» بل عرفت الحركة تأججها داخل مدينة الإسكندرون ، وربما داخل ظنون الكاتب - الفتى وأوهامه فقط .

تتناول «بقايا صور» فترة الطفولة المبكرة من حياة حنا مينه ، وبداية نظرة إلى العالم بعيون ترى أبعد قليلاً مما يرى الطفل ، وتبدأ من ولادته في اللاذقية ، وانتقاله إلى بلدتهم الأصلية «السويدية» ثم إلى قرية «قره أغاش» بحثاً عن فرص أفضل للعيش ، الذي لم يكن أفضل على كافة المستويات ، «كان أصل العائلة من بلدة السويدية قرب مدينة أنطاكية ، وهذا ما يعرفه المختار ، أو ما قاله والدى له ، ولأن ذلك كذلك ، فقد جعل المختار السويدية محل ولادة جميع أفراد العائلة وأنا منهم ، ولا يزال هذا الخطأ في هويتي ، وسيبقى .. أما العمر فقد جرى تصحيحه . صار ١٩٢٤ بشهادة الذين حضروا ولادتي في مدينة اللاذقية (١) .

... كنا نعيش في حقل مهجور في قرية السويدية ، وغالباً ما كان الوالد في سفر أو في سهل العمق ، يقطع جذور السوس مع قالعيه من الفقراء ، وليس حولنا ، إلى مسافات بعيدة سوى بيوت متناثرة في حقول من شجر التوت ، تتعري من أوراقها في أكثر فصول السنة ، فتبدو كتيبة في النهار ، موحشة في الليل (٢) .

لم يطل مقام العائلة في قرية «قره أغاش» وكذلك يذكرها الكاتب في فصل عابر لا يتجاوز عشر صفحات (٣) ، انتقل بعدها إلى المقام في قرية «الأكبر» التي ذاق فيها مع أسرته أقسى ما ذاقه في حياته كلها «توقفت بنا العريتان صباحاً في باحة متربة قذرة من قرية «الأكبر» تتجمع فيها الأبقار والمعزى والحمير وكل صنوف المواشي في طريقها إلى المراعي» (٤) .

... «نقلنا متاعنا القليل إلى تحت شجرة تين هرمة على جانب الطريق . عملنا بصمت وقهر وتضامن . رتبنا أغراضنا ، وأخرجت الأم شرشفاً علقه الوالد على الشجرة ستارة تحجبنا عن عيون المارة . كان مذكلاً أن ننام في العراء ، وعلى قارعة الطريق ، وما أدري إنا كان الفلاحون قد عرضوا علينا الانتقال إلى بيت من بيوتهم . أنا لا أذكر كيف ولماذا أقمنا تحت شجرة التين ، وراء تلك الستارة من جهة الطريق ، لعنا ، في الأيام الأولى لوجودنا في ذلك الريف ، كنا نمارس إحساساً مستضطرباً الأيام للتخلي عنه ، إحساساً بأننا من أبناء المدينة ، وأن حياتنا ، حتى في السويدية ، ما كانت حياة ريفية كاملة ، وإن تساهلنا في أمور النظافة لابد أن يقف عند حد ، ومن غير المقبول في نظر الأم ، السكن في غرفة واحدة مع أسرة أخرى ، وربما في «الأكبر» ما كان لأسرة فلاحية أكثر

(١) بقايا صور - حنا مينه - ص ٥٥

(٢) نفسه - ص ٥٨

(٣) نفسه - من ص ٢٢٠ حتى ٢٣٠

(٤) نفسه - ص ٢٣١

من غرفة ، ولهذا أرغمنا على المبيت فى ذلك المكان ، بانتظار الانتقال إلى بيت ، أو العودة إلى المدينة^(١) .

وتستمر «بقايا صور» فى تصوير أقصى ما يتذكره المؤلف/ الطفل من صور المرارة والشقاء الناجم عن الحرمان المطلق ، والغرق فى الفقر الشديد المترافق بإهمال الوالد السكير وعدم مبالاته ، ضمن محيط اجتماعى غريب وغارق فى الجهل والأوبئة والتخلف وظلم السلطات الغاشمة ، وما كان يسهم فى نمو حدة المفارقة ، ما كان يلامسه الطفل برهافة ، ويتحدث عنه عندما يتذكره وهو كبير ومؤلف ، بشيء من الصراحة أحياناً ، والاستحياء المضمّر أحياناً أخرى من فروق بين تفوق ذويه الاجتماعى ، وتخلف المحيط الذى يعيشون فى كنفه ، فهم ، وإن كانوا فقراء ، أبناء مدن ، والآخرين أولاد قرى . بالإضافة إلى الشعور بشيء من الغربة المذهبية ، والإحساس المبهم بالتفوق الذى يترد فى الحالة الثانية المضمرة إلى أن الكاتب وذويه مسيحيون «حضاريون» بينما الآخرون ليسوا كذلك^(٢) .

ينتقل حناً مینه فى «المستنقع» المرحلة التالية من طفولته المبعثرة فى القرى إلى نوع من «اللممة» المكانية فى حى «الصار» المستنقع القابع على هامش مدينة إسكندرونة قبل سلخها عن الوطن ، وتستمر فى «المستنقع» نبرة الندب التى كانت سائدة فى «بقايا صور» ويشتملها عرض بطيء متأن لمظاهر الفقر وتجلياته وما يتركه من تأثيرات مدمرة فى حياة الكبار والصغار ، يؤدى فى الفترة التى سبقت الحرب العالمية الثانية ، والتى شهد فيها مرفأ المدينة كساداً فظيماً ، إلى أن ينتحر بعض أبناء الحى ، أحدهم شق نفسه بشجرة فى حديقة «المنشية» وكان لديه عائلة وأطفال عجز عن إطعامهم ، وآخر شاب غير متزوج أطلق النار على نفسه فى الحديقة نفسها^(٣) .

رغم التحديد المكانى الضيق ، وانتقاله من القرى والأرياف الواسعة إلى حى واحد فإن البؤرة السردية تتسع قليلاً ، من خلال التنحى الجزئى للتمركز حول الأنا الطفولية الرهيفة الشقية المعذبة ، والانتقال عبر عيون الطفل الذى كاد أن يصير «فتى» من ذاته المغلقة بألوان المعاناة إلى معاينة بعض هذه الألوان لدى الآخرين الذى يشكلون فى «المستنقع» شكلاً من التنويع على «وتر الأنا السابقة» ، وسعى من خلال حشد الشخصيات الجديدة «عبده حسنى ، وفايز الشعلة ، وخريستو ، والكوزى ، واسبيرو الأعور ...» بشكل متعمد ، أو غير متعمد ، إلى أن يكرّس مفهوماً جديداً للبطولة ،

(١) بقايا صرر - حنا مینه - ص ٢٣٦

(٢) نفسه - ص ١٧٥

(٣) المستنقع - حنا مینه - ص ٣٥٨ وص ٣٦١

مستقى من المفاهيم الجديدة التي دأبت الواقعية الاشتراكية على ترسيخها ، في محاولة لسحب دور البطولة من الفرد «السوبرمان» ، ومنحها للمجموع ، انطلاقاً من أن الشعب أو الكادحين ، أو المجموعات البشرية الكبرى هي التي تصنع التاريخ وتحركه ، ومن حقها بالتالي أن تلعب دور البطولة الفعلية حتى على مستوى الفن ، وتجلى ذلك في وصف المظاهرة التي احتل وصفها مساحة سردية كبيرة نسبياً واختفت فيها روائع البطولات الفردية ، ليمر بدلاً من ذلك دور المجموع مما أدى إلى نوع من الغربة بين المساحة التي تحتلها المظاهرة وبقية الرواية ، فقد بدا أن الوصف وصف لمظاهرة أنموذجية منقول عما دأب الواقعيون السوفييتيون على إشاعته في أدبياتهم الكثيرة ، وليس وصفاً لأحداث فعلية جرت في مدينة إسكندرونة السورية في ثلاثينات هذا القرن : «تعالى الهتافات تطالب بإطلاق سراح المعتقلين ، واعتلى بعض الرجال أكتاف الآخرين ، وراحوا يتكلمون ، وتقدمنا أكثر من باب السراى ، وفى وكدنا أن نسمع المستشار كلماتنا وهتافاتنا لكن المستشار أمر رجال الشرطة والحرس بمهاجمة الناس وردهم عن باب السراى وعندئذ وقعت أولى التحرشات والمناوشات ، ورأينا ثلاثة من الشرطة يسكون برجل ويضربونه بالعصى والقبضات ، ثم يدفعونه أمامهم لإدخاله نظارة السراى ، فهجم المتظاهرون على الشرطة واستخلصوا الرجل منهم ، وبدأ الاشتباك الكبير الذى امتد على طول الساحة ، وسمعنا فجأة ، طلقات رصاص ، وماجت الساحة بالجموع التي اضطربت ما بين كروفر ، وشرع الناس يتراكمون فى كل الاتجاهات وازدادت الهتافات وسمع صوت تكسر زجاج من الحجارة التي أخذت تنهال على واجهة السراى الأمامية وعلى جوانبها من الطرقات والمنعطفات التي يتمرس فيها المتظاهرون» (١) .

لقد أدى حرص حنا مينة على أن يجعل البطولة بطولة جمعية ، حتى فى الصياغة الفنية إلى قدر من الانسياح الأفقى الباهت للبؤرة السردية ، ويعثرة الأحداث ، وفقدان النبوة ، واللهات وراء افتعال المواقف الإنسانية ، ومحاولة إعطائها العمق المفترض ، متناسياً - أو غافلاً - فى هذا الاتجاه ، مدى رسوخ المفاهيم الأخلاقية السائدة اجتماعياً فى سورية ، بغض النظر عن طبيعة هذه المفاهيم وعن محاكمتها فى ضوء الصواب والخطأ . فالعاهرة «زنوبة» التي سميت فى النقد المعاصر «مومساً فاضلة» صعب كثيراً تحويلها إلى نائبة ، أو بطلة ثورية ، وصعب أيضاً تحميلها رسالة اجتماعية أو سياسية ، رغم مقاومتها المستميتة للأغلا وأزلامه فى «بقايا صور» (٢) . فالعاهرة فى القناعة العميقة لمعظم الشرائح الاجتماعية السورية عاهرة مهما امتلكت فى الفن وفى الواقع ، من فضائل ومزايا ،

(١) المستنقع - حنا مينة - ص ٣٠٤ ، ٣٠٥

(٢) بقايا صور - حنا مينة - ص ٢٨٥

وقامت به من أدوار ، يمكن الذهاب مع الكاتب إلى أن آلاف العاهرات ، وليس زنوبة فقط ، هن ضحايا جريمة كبرى قبل كل شيء ، ويمتلكن أيضاً قيماً أخلاقية وفضائل ، ونبلاً عميقاً ، يفتقد التحلى بها معظم أولئك اللامعون اجتماعياً المتصدّون لقيادة المجتمع وهندسة قيمه السائدة وأخلاقياته كرجال الدين ورجال الحكم وأرباب المال ... على سبيل المثال . ولكن ذلك لا يعنى أن العاهرة قادرة على القيادة وتحريك الناس كما فعلت زنوبة، فى بقايا صور : فى بيتها وهى سكرى يقتنصونها . يلجئون عليها البيت من بابها أو نافذته إذا كانا غير مقلين ، وقد يتوصلون إلى فتح أحدهما بطريقة ما ، وكثيراً ما انتزعوا خشب النافذة أو حطموه ، وعلى أعواد اللثاب يتسارعون إليها . وفى ظلمة الليل يعلو صوتها ، مقهقهة ، شائماً ، صارخاً ، ويثور الضجيج والعراك ، لا لأنها تقاوم ، أو تملك القدرة على المقاومة ، بل لأنها تعجز فتبكي أو تتلاشى كجثة فلا تأبه لما يفعلون بها ، أو يتمزق لحمها ، وينفر فى جسمها الألم فتهرب وهم يلاحقونها ، ويقتلون عليها ، وتسيل الدماء ، وقد يقع قتلى ، والقرية كلها تلعبها وكلها تنبذها ، وكلها ، فى الليالى ، تترصدها ، وتأثم فيها ، وهى تتحدى رجال القرية ، برغم كل ما يفعلونه بها ، فإذا كانت صاحبة هابوها ، وأغضوا عن شنائمها ، وخافوا جرأتها التى تبلغ درجة التهور إذا استبدّ بها غضب من واحد منهم ^(١) .

... كان مشهداً مروّعاً ذلك الذى تجلى وبعض الفلاحين يحملون دركياً ليلقوه فى النار .. كان يصرخ برعب قاتل ، ويستغيث بخوار ثور يذبح ، وزنوبة التى ارتقت السقف وأشعلت النار فى المخزن بعد أن هربت من الدرك تحرّض الرجال على أن يفعلوا ، وتطلب منهم أن يحرقوا السيد. أيضاً ولا يدعوهم يهرب . كانت تقف على حافة السطح ، ممزقة اللثاب ، منكوشة الشعر ، مقهقهة كجنية رهيبة أسطورية ، والنار والدخان يتعاليان من حواليتها ، والذين تحت يصيحون بها أن تنزل ، أن تلقى بنفسها قبل أن ينهار السقف بها ، وهى ماضية فى قهقهتها الهستيرية ، رافعة بيدها زجاجة الكاز التى أشعلت بها النار من الفوهة التى فتحتها للصوص فى سقف المخزن ، ترش ما بقى منها على السطح والأرض والناس ، وفى نوبة جنون غضوب بينما الخشب المشتعل يقطع ويتهاوى . والشعل الحمر والشقر ، من الأعمدة المنهارة تتساقط فى كل الاتجاهات ، فيرتدّ الناس اتقاءً لها ، ثم يهجمون بعنف أشد وقد استثارتهم تلك اللعبة الشيطانية مع الموت ...

... ومع صرخة خرجت كالزئير ودوت فوق جميع الصرخات ، تهاوى جسم زنوبة كخرقة أطارتها هبة ريح شديدة ، وسقط فى الباحة الأمامية للمخزن، ^(٢) .

(١) بقايا صور - حنا مينه - ص ٢٨٥

(٢) نفسه - ص ٣٥٦ ، ٣٥٧

و «اسبيرو الأعور» في «المستنقع» ورغم منطقية الدور الذي نُسبه إليه الكاتب في خدمة أهالي الحي ، فجعله يندفع لإنقاذ جرحى المظاهرة ، مغامراً بحياته ^(١) ، لإنجاز ذلك ، وجعله ينفذ أهالي الحي أيضاً من المجاعة عندما اكتشف وجود أسماك الحنكليس في مستنقعات قريبة ، وعلمهم طريقة صيدها بالسلال ^(٢) فإن قدراً من الافتعال بقي عالقاً بالطريقة التي اعتمدها حنا مينه في رسم شخصية «اسبيرو» الأعور الأمي المهترى من الفقر والهامشية الاجتماعية ، وخصوصاً ما تعلق بإصراره على إحضار منشورات الحزب وكراساته إلى كوخه ، وإصراره أيضاً على إحضار الطفل القارئ ليقرأها له دون أن تؤدي عملية القراءة والاستماع إليها إلى الاستيعاب والفهم بالضرورة : «أجلسني قربه ، على الحصير ، وأنزل الفانوس ، فوضعه على وسادة من قش هي وسادته الوحيدة ، وجلس أمامي ، على ركبتيه ، ومد يده إلى صدره فأخرج كراساً . وقام إلى الباب فأغلقه ، ثم عاد إلى جلسته ومن عينه الواحدة يشع قرع عجيب ^(٣) .

قدم «دوستوفسكي» في «ذكريات من بيت الموتى» عدداً كبيراً من نماذج المجرمين في روسيا القيصرية ، وسعى في روايته الطويلة إلى أن يتفهمهم المجتمع الروسي ، وأن يجد تفسيراً إنسانياً عميقاً لوجود هؤلاء ، ينضوي في الإطار الديني المسيحي ، ويتجاوزه في آن واحد ، وخاصة ما تعلق بالظروف الرهيبة التي جعلت المجرم مجرمًا ، بوصف المجرمين والمنتمين إلى القاع الاجتماعي ضحايا جريمة اجتماعية سياسية مرعبة وليس العكس . ولكنه لم يقدمهم أبداً بوصفهم قدوة قابلة للاحتذاء كما أوحى بذلك عملاً حناً مينه «بقايا صور» و «المستنقع» .

تذكرنا «المستنقع» أيضاً بمجموعة قصصية لجون شتاينيك John Steinbeck اسمها «هضبة ثورتيل» ^(٤) يتناول فيها مجموعة من النماذج المنتمية إلى القاع الاجتماعي ويضمها حتى تزدهم به البيوت الواهية الملققة على هامش إحدى مدن الغرب الأمريكي ، أطلق الكاتب اسمه عنواناً للمجموعة «هضبة ثورتيل» ، مثلما أطلق حنا مينه اسم حية «المستنقع» على الجزء الثاني من سيرته الذاتية ، ولا أريد في هذه الاتجاه أن أتهم حنا مينه بالاستيلاء الفني على تجربة جون شتاينيك ، ولكن كثرة التشابهات تجعل هذه المقارنة العابرة مطلوبة ، أو مسوغة في الحد الأدنى وخصوصاً فيما يتعلق بالسيرورة المركزية للأحداث وكيفيات البناء واختيار النماذج والزوايا التي تم من خلالها النظر إلى الشخصيات مع وجود فرقين :

(١) المستنقع - حنا مينه - ص ٢٠٦

(٢) نفسه - ص ٣١٩ ، ٣٢٠

(٣) المستنقع - حنا مينه - ص ٣٢٦

(٤) هضبة ثورتيل - جون شتاينيك John Steinbeck ت - د. إبراهيم يحيى الشهابي - دار الأدهم - دمشق ط (١) ١٩٨٦

الأول : أن شتاينيك عرض شخصياته بوصف العرض تصويراً واقعياً لنماذج حياة ، مجرد تصويرها بعاهاتها الاجتماعية والنفسية والأخلاقية ، والجسدية ، يعنى تلمس قدر كبير من التفهم الاجتماعي لأوضاعها . بينما حمل مینه بعض شخصيات المستنقع التي تحمل تشوهات معينة ، «كاسيرو الأعور» رسائل إيديولوجية ومهمات تبشيرية سياسية تعجز موضوعياً عن حملها .

والثاني : أن شتاينيك طرح الأحداث في مجموعة من القصص القصيرة التي ترتبط فيما بينها ، - بشكل واهٍ ومضمر أحياناً - من العلاقات السببية والاشتراطية ، مما جعل شكله الفني في «هضبة تورتيلا» يقف على حدود القصة القصيرة والرواية ، وقد بلغ هذا الشكل درجة الإتقان في «حقول الفردوس» التي يمكن عدّها مجموعة من القصص القصيرة ، ويمكن عدّها أيضاً رواية ، ضمن عدد من المشاهد والأحداث التي ينبثق كل منها عن الآخر انبثاقاً شديد الذكاء ، يدهش القارئ من خلال اختيار النقطة التي ينبثق منها الحدث الجديد . حيث تبدو القصة مكتملة ومنتهية ، دون أن نترك أثراً فيما يمكن أن يليها . ثم يفاجأ القارئ بانبثاق متفجّر وغزير لأحداث جديدة ، وحضور حالات إنسانية جديدة ، من نقطة منسية أو هامشية في القصة السابقة ، بينما وقع «مستنقع حنا» مینه في حال من الترهل والانسياح السرديين اللذين أدى إليهما افتقاد العلاقات السببية بين الشخصيات والأحداث والاكتفاء بالإطار المكاني لتشكيل الوحدة الفنية للرواية ، وهذا ما لم يتحقق في «المستنقع» بصورة مثالية ، وخاصة في ظل غياب أحداث يمكن تسميتها «أحداثاً ساخنة» فالفرق كبيرة بين رسم صورة «زنوبة» وحرق مخزن الحبوب في «بقايا صور» من جانب والمظاهرة أمام «السرّاء» في «المستنقع» من جانب آخر ... إذ كانت الأحداث في الأولى مقطّعة من الحياة ومعرضة بحرارة منقطعة النظير ، بينما بدت الظاهر منقولة عن وجودها في كتاب آخر أو في فيلم سينمائي ، وترافق ذلك مع غياب شخصية مركزية قادرة على مركزة الأحداث وتبئيرها ، وهذا ما استطاعت شخصية الطفل المرهف المعبّد أن تقوم به بكفاءة عالية في «بقايا صور» .

هناك ملاحظة أخيرة تتعلق بالسيرة الذاتية عموماً والسيرة التي كتبها حنا مینه في ثلاثة أجزاء خصوصاً ، وتتلخص في إمكانية جعل السيرة الذاتية عملاً مفتوحاً إلى اللحظات الأخيرة في عمر الكاتب ، فأعمال حنا مینه مثلاً تضمّ عرضاً لتجربته مع الكتابة : «كيف حملت القلم» وهذا العمل يمكن ضمه ليصبح جزءاً رابعاً من السيرة الذاتية وإذا أضفنا إلى السيرة نفسها عمله «هواجس في التجربة الروائية» تتضح فكرة إمكانية انفتاح السيرة الذاتية إلى آخر عمر الكاتب إلى أقصى الحدود ، ولذلك لا بد من وضع حد اعتباري - اعتباري أحياناً - للحدود الفنية التي تنتهي عندها السيرة الذاتية ، «فالقطف» على سبيل المثال لا تتصل فنياً بما يمكن تسميته رواية السيرة الذاتية إلا في بداياتها التي تتناول هجرة الأسرة من الإسكندرية إلى اللاذقية ولكنها تغرق بعدئذ في معاينة

بعض تجارب الآخرين بالإضافة إلى إسهابات طويلة في وصف المشاعر الذاتية التي يشترط لها الكاتب اتصالها المباشر بما يراه من أحداث ، فلو أردنا أن نضم إلى السيرة الذاتية جميع ما يراه الكاتب في حياته لأمكن وضع معظم الأعمال الروائية ذات المنحى الواقعي في إطار السيرة الذاتية ، ولذلك لابد للدرس النقدي من أن يضع حدوداً اعتبارية للسيرة الذاتية حتى لو لم يوافق كاتب السيرة نفسه على ذلك ، «فالقطف» يتركز المثير فيها سردياً حول أحداث رآها الكاتب - أو ربما سمع بها فقط - وكيف حملت القلم، عمل يتناول تجربة خاصة أو بالأحرى شديدة الخصوصية من حياة الكاتب ، ولذلك لا يجوز أن نحشر جميع ما يتعلق بالحياة الفعلية للكاتب ضمن خانة السيرة الذاتية ، وإنما لابد من اختيار ما يتسق مع جملة السمات الفنية التي تجعل الرواية تتركز جميع أحداثها ، أو في الحد الأدنى أكثر أحداثها سخونة ورهافة وإثارة حول الذات الرواية للكاتب ، وهذا ما كان شديد الوضوح في «بقايا صور» لحنا مينة وفي «الخبز الحافي» لمحمد شكري على سبيل المثال .

رابعاً - الإثارة السردية الخاصة «بالخبز الحافي»

«الخبز الحافي» يتناول فيها كاتبها سيرته في مرحلتَي الطفولة والمراهقة وبداية الشباب وقد حشد الكاتب لاحتضان نشأته كل ما يمكن حشده من مظاهر السوء بمعانيه كلها ، فاتخم الرواية بكل ما هو مطلق في السوء ، كالأب ، والأخوة ، والحي والشارع والمسؤولين ورجال الأمن ، ورجال الاحتلال الإسباني ، وأصحابه من أولاد الشوارع واللصوص ومرتادي الخمارات ، ودور البغاء ، والعاهرات ، والشاذين جنسياً الخ .

لقد كان العمل حشداً عجبياً لعالم لا يمكن أن يكون معروفاً إلا في أعماق القاع الاجتماعي الأدنى .. الأدنى .. والفرق النوعي بين تعامل حنا مينة الطفل مع إطاره الاجتماعي الموجود في «بقايا صور» تحديداً ، وتعامل محمد شكري مع الإطار المماثل ، أن محمد شكري ، بدا في روايته الابن الطبيعي لهذا الإطار ، وانغمس في رذائله ومخازيه دونما تردد ، بينما تعامل حنا مينة منذ اللحظات الأولى مع الإطار من خارجه ، ولذلك لم ينغمس في مشاكله وقضاياها ، وخصوصاً في القرى التي نظر إليها ثم هجاها باستعلاء السائح الغريب وعيونه التي تتقن التنقيب عن العيوب والآفات ، وتتسامح أحياناً ، فتظهر التأثير العميق والاندماج بما تراه ، وهذا الفرق من العوامل الجوهرية التي رشحت «الخبز الحافي» لعدّها الأنموذج الأقدر على اختزال خصوصية الإثارة والإدهاش في أعمال السيرة الذاتية والتمثيل عليها بكفاءة عالية في النقاط التالية :

١ - الحرية السردية

يشيع في أوساط القراء أن فن الرواية هو الفن الأمثل لممارسة حرية الكتابة بمعناها المطلق ، بسبب مرونة هذا الجنس ، والمشروعية التي أباحها لنفسه في الاستيلاء على كافة التأليف الثقافية المعروفة ، واستثمارها لصالحه ، كالشعر والتاريخ والتفكير الفلسفي ، والوصف الجغرافي ، والتحليل النفسي ، والحوار المسرحي والرسم والتصوير ، والموسيقى ، والنقد ، والتذوق ، والوثائق ... وغير ذلك .. ولكن التجربة الفعلية للتأليف الروائي تسير في منحى آخر ، تصبح فيه «حرية الكتابة» عبئاً وتحدياً جمالياً وإبداعياً ، أكثر مما هي امتياز وعامل مساعدة ، وإلا أصبح معظم الناس ، وليس فقط معظم الذين يكتبون ، روائيين فكل فن قوانينه التي يكشف المتمرس بالكتابة ، وحتى المبتدئ بها أنها قوانين تتمتع بقدر ليس ضئيلاً من الصرامة .

إن أية قراءة «للخبز الحافي» تظهر القدر الكبير من الحرية التي انطلق منها الكاتب في بناء عمله . فقد بدا في الرواية أنه لم يتقيد بأي قيد ، ولم يلتزم بأية صيغة جمالية معهودة ، ولم يراع حشمة أو اعتباراً للأخلاقيات الدارجة ، والسائدة اجتماعياً ولم يستشعر حرجاً في ذكر ما ذكر أنه مرّ معه من ممارسات بذيلة وشاذة ، ممنوعة اجتماعياً وقانونياً ، ربما باستثناء إبقاء قفاه نظيفاً .

لا شك في أن «الحرية المضمونية» الحرية التي يبدو أنه جعلها في الموضوعات التي ضمّتها سيرته ، كانت من أبرز العناصر التي طرحت إثارتها الخاصة لدى القراء ، وهذه الحرية انتقلت أيضاً إلى طرائق التعبير ، وترتيب الأنساق السردية التي التزم فيها عموماً نسق التعاقب الزمني ، فابتدأ من الفترة التي يبدو أن ذاكرته أسعفته في الانطلاق منها ، وتجلّت الحرية أيضاً في وقوفه عند محطات حياتية بذاتها ، ونجّاوز أخرى ، وربما كان الانتقاء أمراً معتاداً ومسوغاً في الفن ، وفي توثيق محطات حياتية ، معينة ، على السواء . فمن الطبيعي أن يقف الإنسان - أي إنسان وليس كاتب السيرة الذاتية فقط - عند الذي يظنه الأكثر تأثيراً وفعلًا في صياغة شخصيته عموماً ، والمرحلة التي بدأ يستذكر منها محطاته الحياتية المختلفة خصوصاً ، ففي النسق التالي لا تقتصر ممارسة حرية الكتابة على اختيار الموضوع ، بل تتجاوزه إلى أسلوب التعبير المتجلى في تسمية الأشياء بمسمياتها الشائعة وفي متابعة تفاصيل يمكن عدها ، من وجهة نظر معينة ، فائضة عن الحاجة الفعلية للموضوع من جانب ، وتشكل تكريساً لممارسة البذاءة .. من جانب آخر :

«قلبي يخفق بعنف . أسية وفاطمة لا خوف منهما ، لكن العلاقة معهما ليست إلا انزلاقاً والتحاماً مسطحين . هذه المرأة ستتركني .

أنت لا تعرف بعد حتى كيف ...

لم أعرف ما أقوله لها ، لكنني فكرت في الكلاب، (١)

تشير دراسة الدكتور صبرى حافظ «البنية النصية لسيرة التحرر من القهر» إلى وجود ما يشبه اللفيف من الأصدقاء الذين نصحوا محمد شكرى بكتابة سيرته الذاتية ، فكتب ما كتبه بعفوية كبيرة جذبته كثيراً مما يعمد إليه الكتاب المتمرسون بفعل الكتابة من عمليات تصويب وحذف وإضافة وإعادة كتابة وما إلى ذلك ... «فقد أتبلق النص لا عن رغبة مسبقة في كتابته أو لعمل قصدي لإنشائه ، وإنما ، ككل شيء في حياة صاحبه التي يرويها لنا بملقائية نادرة وصدق جارج ، كاستجابة فورية للحظة سرعان ما تتحول إلى تجربة يعيشها بكل كيانه . جاء النص نتيجة لادعاء شكرى بأنه كتبه بالرغم من أنه لم يكن ساعتها قد كتب حرفاً واحداً . ففي جلسة جمعت مع صديقه الأمريكي بول بولز الذي اختار طنجة وطناً له ، وعدد من المثقفين والصحفيين الأجانب في طنجة اقترح عليه أحدهم أن يكتب سيرة حياته الشائعة تلك ، وتعهد بأن ينشرها بالإنجليزية لو فعل ، بينما تحمس بولز لترجمتها ، فقال لهم محمد شكرى على الفور : لقد كتبتها بالفعل ، إنها موجودة لدى في البيت، (٢) ... وعلى هذا الأساس كتبت الرواية فصلاً فصلاً ، وفق ما كانت الذاكرة الحية تطرحه على الورق بحرية منقطعة النظير ، ودونما أى نوع من الرقابة الداخلية ، أو الخارجية ، وكل ذلك ساهم في إعطاء النص حيويته الخاصة وقدرته المميزة على الجذب والحياة في أذهان الآخرين والانضمام إلى تجاربهم وتحصيلاتهم الثقافية ، وسواء تم عدّ هذا النص مجرد سيرة ذاتية ، أم تم عدّه عملاً روائياً .. فإن مزيته تتجلى في عدد من القضايا التي تتجاوز الإطار التسجيلي الباهت في السير الذاتية التي لم يكتبها روائيون ، وتنضم إلى الجماليات المعهودة في الروايات المعاصرة .

النص على قصره النسبي يحتوى على معظم الأشكال التعبيرية التي اعتاد القارئ أن يجدها في الرواية ، كالسرد التلقائي المتدفق حياً : نزلت إلى قبو المؤمن لأحتفل بالعرس الخيالي . فتحت صنبور البرميل وملأت قدحاً بنبيذ أعرف طعمه الجيد . وضعت زيتوناً أسود والجبن الدنماركي في صحن . أشرب وأكل على مهل . إحدى صور مونيك الجميلة أمامي تغمرني . نفخت فيها الحياة . تمططت مونيك . نفخت الصورة في جسدي رعدة الحلم اللذيذ . أهى الصورة في خيالي أم خيالي في الصورة ؟

(١) الخبز الحافي - محمد شكرى - ص ٤٣

(٢) الشطار - محمد شكرى - دراسة الدكتور صبرى حافظ «البنية النصية لسيرة التحرر من القهر» - دار الساقي - بيروت

- ط (١) ١٩٩٢ - ص ٢١٩

الألوان متموجة ، كل الألوان لا لون ولها كل الألوان .. (١) ونجد السرد المتأنى حيناً آخر ، ونجد أيضاً تحليل الشخصيات ورسمها بإتقان ، والوصف وملاحقة التفاصيل ، والحوار ، وتضمين الشعر والغناء المحلى : «كثيراً ما يباغتنى أبى فى الشارع من الخلف ويقبض على من ياقة قميصى أو يلوى ذراعى إلى ظهري بيد وباليده الأخرى ينهال على منرباً حتى يسيل دمي . عندئذ أعرف أن حزامه السكرى السميك ينتظرني فى المنزل . حين تكعب يدها وقدماه من الضرب يعضني فى كتفى أو فى ذراعى قارصاً أننى ، صافعاً وجهي» (٢) .

– توقفا قدام باب من الخشب . دفعه فترامت لنا أضواء قوائيس . سمعنا صوتاً :

– من هناك ؟

– فرد عليه التفرسيتى :

– أخو التفرسيتى .

صوت جميل لشاب يمول :

ياليل طل أولاً تطل لا بدلى أن أسهرك
لوبات عندي قممري ما بت أرعى قمرك» (٣)

إن كل ذلك يشكل نقضاً ممكناً للمصداقية المزعومة والمتوخاة معاً فى نصوص السيرة الذاتية ، لأن تمرس الكاتب بقراءة الرواية وإنتاج واحد من نماذجها المتقدمة يتعارض جزئياً ، وربما كلياً ، مع ظروف النشأة التى استمرت فى «الخبز الحافى» على هذا المنوال إلى أن بلغ الكاتب ما يقارب عمر العشرين ، ورغم ذلك ، لا بد من الاعتراف بإمكانية أن يصبح الكاتب كاتباً دفعة واحدة ، وإمكانية أن يكون الكاتب «فترة زمانه» حسب التعبير الشائع ، وحسبما يحاول معظم الذين ينصرفون إلى كتابة سيرهم الذاتية إقناع الآخرين بفكرة التفوق المطلق وخرق القاعدة بشكل مباشر أو غير مباشر . إن من الممكن وجود مسودة ، أو مسودات عديدة «للخبز الحافى» اطلع عليها آخرون متمرسون بالكتابة عموماً ، ومن الممكن أيضاً أن يكون هؤلاء قد مارسوا عدداً من التصويريات ، وخذفوا جملاً ، وربما فصولاً ، واقترحوا إضافة غيرها .. أو تعديل بعض الصياغات وما شابه ذلك ،

(١) الخبز الحافى – محمد شكرى – ص ٦٢

(٢) نفسه – ص ٧٤ ، ٧٥

(٣) نفسه – ص ٨٥

مع ملاحظة أن هذا العمل مشروع في كافة أشكال التأليف الثقافي ، وأن كتاباً يطلعون الآخريين على بعض المسودات ويحدث أن يأخذوا بملاحظات الآخريين واقتراحاتهم حول ما تم إنجاز به بصورته الأولى .

ولكن ...

أياً كان واقع الحال مع محمد شكرى أثناء كتابة هذا الجزء من سيرته الذاتية الروائية ، فإن واقع النص يشير إلى تلك المساحة الهائلة من حرية الكتابة وحرية التعبير اللتين أباحهما الكاتب لنفسه ، وشكّلنا بالتالي واحداً من أبرز العناصر التي ساهمت في تحقيق ما حققته «الخبر الحافي» من إثارة وجذب وانتشار .

(ب) الواقعية الصرفة وكبح الخيال

لا يتسع المجال للدخول في التفاصيل التي تحيل إليها كلمة «الواقعية» التي يعدّها بعضهم من أكثر الكلمات الاصطلاحية تضليلاً^(١) . بسبب ما يحتاجه ذلك من استفاضة يضيق عنها البحث ، ولذلك لا بدّ من تقييدها في هذه الفقرات ، وقصر دلالتها على التضاد مع التخيل ، فالأحداث التي جرت في الرواية يفترض القارئ - انطلاقاً من زعم المؤلف - أنها جرت فعلاً في حياة الشخص صاحب السيرة الذاتية ، على خلاف الأحداث ذات الصفة التخيلية الخالصة التي نطالعتها في الروايات ، مع التأكيد على أن الروايات عموماً ، وليس فقط تلك التي يطلق عليها صفة الواقعية ، تضمّ أحياناً أحداثاً أكثر واقعية من تلك التي تجري فعلياً في الواقع^(٢) ، حيث يضمّ الواقع الإنساني حالات وأحداثاً لا حصر لها ، تتسم بالغرابة والعجائبية واللامعقولية . بينما يحرص الكاتب الروائي الذي يريد إيهام الآخرين بواقعية أحداثه ، وإمكانية حدوثها في الحياة ، على أن يخلص أحداثه مما يعلق بها من أمور خارجة عن المؤلف يمكن أن تؤدي إلى التشكيك بواقعية الواقع المزعوم ؛ وأياً كان الموقف المعتمد من الواقعية في جميع مدارسها واتجاهاتها ، من جانبي المؤلفين والقراء على السواء ، يظل للواقعية سحرها الأخاذ ، وجاذبيتها الخاصة ، حتّى لو التزمت التخيل في صناعة الأحداث ورسم المسارات ، أي حتّى لو كان الواقع المرسوم في الرواية واقعاً من صنع الخيال .

(١) نظرية الرواية - جون هالبرين John Halperin وآخرون . مقالة إعادة النظر في الواقعية - جورج ليفين George Levin - ص ٢٤١

(٢) مدخل إلى الرواية الإنجليزية ، أرنولد كيبل Arnold Kerrie - ص ٢١٨

وإذا كان للواقع المصنوع بقوة الخيال جاذبيته الآسرة ، فكيف ستكون الحال مع الواقع المنسوخ نسخاً أميناً عن الواقع الفعلى ؟ .. الواقع المتخيل يكون عادة مرسومًا بقدر من الإتقان ، يعكس حرص راسمه على تخليصه من عناصر الثقالاة والتفاصيل الفائضة عن الحاجة الفعلية لحدود العمل ، التى يحددها ويضبطها المؤلف وفق القوانين الداخلية لعمله الفنى وليس وفق القوانين السائدة فى الحياة الواقعية خارج الفن . الرسّام مثلاً يرسم المشهد الواقعى انطلاقاً من القوانين المعروفة فى فن الرسم ، فى الإطار المحدد بأبعاد لوحته ونسبة العرض إلى الطول ، ونوعية الألوان وما شابه ذلك .. حيث يتم تغييب الأبعاد الفعلية للمشهد القائم فى الحياة الواقعية ، ويحدث نوع من القطيعة الأبدية بين المشهدين ، الواقعى والمرسوم ، ويخضع كل منهما لحياة مستقلة عن الأخرى ، مهما بدت علائق الإحالة والمشابهة قوية ، كما فى مثال شجرة الواقع وشجرة الفن اللتين فصلت فى الحديث عنهما ريكاردو Jean Ricardou^(١) . وبالمقابل تزدحم الحياة الفعلية للناس بقدر هائل من التفاصيل الركيكة والزحام والبشاعة والاعتیاد الممجوج ، والرخاوة ، والملاسة ، وما إلى ذلك من آلاف الأشياء التى لا يشكل نقلها إلى فضاء العمل الفنى - الروائى خصوصاً - أية قدرة على الجذب الجمالى والإغراء بالقراءة .

ومع ذلك ..

نجد كثيرين ، قرّاء وكتّاباً ، يعطون النقل الأمين عن الواقع قيمة فنية أحياناً ، وأخلاقية أحياناً أخرى ، اتّساماً مع الصدق بمعناه الشامل ، بوصفه قيمة مطلقة جمالياً وأخلاقياً ، بغضّ النظر عموماً عن كميّات النقل ، ومشروعية الانضمام إلى الفن والأدب .

«الخبز الحافى» تشعر قارئها أنها نقلت الواقع بأمانة قصوى ، ليس لأن الكاتب وضع عبارة «سيرة ذاتية روائية» على الغلاف الداخلى للعمل ، بل لأن السياق النصى يشي بقوة ذلك الواقع وقسوته الرهيبة ، وتأثيره المرعب فى الذين عاشوا فى كنفه . وما ساهم فى ترسيخ الاعتقاد بمصداقية ما جاء فى الرواية ، إن الكاتب اتقن تعرية نفسه من الداخل والخارج ، ومرّغ كثيراً من القيم المتماهية مع فكرة «القداسة» بوحله الخاص الذى أفرزه ذلك الواقع الموحل : «صياد يأكل فطيرة محشوة . أكلها معه فى خيالى . يستند على حافة مركب الصيد وأنا متعباً أنظر إليه ، أنظر إليه لعله يرمى شيئاً وأكل . فرد مربوط إلى صارى المركب يمسك بين يديه شيئاً يحاول بعصبية أن يكسره بأسنانه . تمنيت أن يكون ذلك الصياد يعضع بلا طعم كما كنت أنا أمضغ سمكى التلثة . ينظر شاردًا إلى مبانى طنجة القديمة . قلت له فى خيالى : «ارم خبزك كما رميت أنا السمكة التلثة» .

(١) قضايا الرواية الحديثة - جان ريكاردو - Jean Ricardou - ص ١٤٣

ناداه رفيق في المركب . رمى الفطيرة إلى الماء ثم ذهب إليه . انبجس طعم الملح لذيذاً في فمي . أحسست بلذّة تنعش جسدی الرخو . تعبى يخف . نزعتم قميصی وسروالی وقفزت إلى الماء . طفت تحت قطعة الخبز . ضحك الصياد . رفعت رأسی إليه . قبضت على الشطر وفتته في قبضة يدي . قطع الخراء تعوم حولی ، بقع من زيت المركب . سبحت نحو السلم الحجري . قطع أخرى من الخراء والخبز تطفو أمامی . اختلط في ذهني الخبز بالخراء . تسرب الماء القذر إلى حلقى اختلق تنفسي . (١) . ولم يكتف الكاتب بالحديث عن جوعه وصراعه مع الموت جوعاً وتشرداً ، بتلك التفاصيل المدهشة التي تحسم أي شك يحوم بشأن المصادقية وعدمها ، بل وضع إلى جانب ذلك سوءاته كلها ، وعوراته ونواقصه في محرق العدسة المكبرة ، ولم يعرها فقط ، وإنما دعا الآخرين بإلحاح ، إلى أن يروها مكبرة وواضحة ، وكأنها مفخرة . وضم إلى خانة الدنس القائم في الرواية حالة الأبوة بوصفها قيمة ، درج المجتمع في المنطقة العربية خصوصاً ، على ربطها بفكرة القداسة : «أخي يبكي ، يتلوى ألماً ، يبكي الخبز . يصغرنی . أبكى معه . أراه يمشى إليه . الوحش يمشى إليه . الجنون في عينيه . يدهأ أخطبوط . لا أحد يقدر أن يمنعه . أستغيث في خيالي . وحش . مجنون ، امنعوه ، يلوى اللعين عنقه بعنف أخي يتلوى . الدم يتدفق من فمه اهرب خارج بيتنا تاركاً إياه يسكت أُمى باللحم والرفس» (٢) .

«لكي أخفف من كراهيتي الشديدة لأبى أخذت أبكى من جديد . كنت خائفاً من أن يقتلني كما قتل أخي» (٣) .

ذلك كله ساهم في إضفاء نبرة الصدق وترسيخ الاعتقاد بها لدى القراء عموماً ، انطلاقاً من أن الذي يكذب يكذب عادة في مثل هذه الحالات للتستر على ما يمكن أن يشعر بالخجل والخزي والعار ، انسجاماً مع مضمون «وإذا ابتليتكم بالمعاصي فاستثروا» فالمعتاد في تناول الآباء الواقعيين في السيرة الذاتية المكتوبة . والجوانب المروية منها مشافهة خارج نطاق أشكال التأليف الثقافي ، أن يكون الآباء مثلاً للفضيلة والتقى حتى لو لم يكونوا كذلك ، وطالما أن الكاتب فعل نقيض التستير المؤلف ، أي التعرية المطلقة ، فإن فعل التعرية يقوم دليلاً - يعده بعضهم قطعياً - على صدقه ، ولذلك يعطى العمل في ضوء هذا الفهم ، قيمة مزدوجة ، واحدة فنية وأخرى أخلاقية تنضوي في إطار الأيديولوجيا عموماً .

(١) الخبز الحافي - محمد شكرى - ص ١٠١

(٢) الخبز الحافي - محمد شكرى - ص ١٢

(٣) نفسه - ص ١٤

وما تمّ ذكره بشأن تعرية الذات وتقييحها ، وعدم التحرّج ، وانعدام الخجل من إظهار العورات والسوءات ، بوصف ذلك دليلاً على الصدق . لا بدّ من مناقشة الأمر في إطار العلاقة العريضة مع الغرب ، الذى يسعى عدد كبير من الكتاب العرب ، - المغاربة خصوصاً - إلى التوجّه إليه بكافة السبل . لأن ما يهمله الغرب ، يظل أسير محليته وإقليميته الضيقة ، وبالمقابل ، فإن الحصول على استحسان القارئ الغربى ، أو رضاه فى الحد الأدنى ، هو السبيل الوحيد المتاح لبلوغ العالمية، ذلك الحلم الذى يداعب مخيلة جميع الكتاب تقريباً . وفى ضوء الهجس المرضى بالحصول على استحسان الغرب يمكن تفسير إصراف بعض الكتاب المغاربة ، بذكر السوءات والمخازى والعاهات وحملها إلى القارئ الغربى ، عل ذلك يؤدى إلى إثارتها وإدهاشه بطريقة ما ، ربما على طريقة المهرج الذى يضطر إلى الكشف عن عورته لإضحاك الملك ، أو إثارة انتباهه حين تفشل الطرق الأخرى المعتادة فى تحقيق ذلك . وخاصة أن بعضنا يرى أننا أمة مفلسة ، ومهزومة فى حضارة القرن العشرين ، وليس لدينا ما نفاخر به الغرب ، حتى الماضى العريق، أفلح كثيرون عن المفاخرة به ، وجعلوه فى خانة النسيان وخاصة بعد فشل بعض المشاريع الإحيائية السياسية فى المنطقة العربية . ولذلك لا يجد هؤلاء الممثلون بعقد الدونية الشاملة تجاه الغرب سبيلاً إلى قبولهم لديه سوى حمل عوراتهم ومخازيهم إليه . ليس بقصد استدرار الشفقة والاستيعاب والتفهم فى ظل الشعارات الإنسانية العريضة . وإنما بقصد حمل بضاعة نادرة إليه ، وعلى الأقل ، بضاعة لا يعرفها على نطاق واسع ، متناسين ، أو ناسين ، أن المخازى تتقاسمها الأمم والشعوب بأنصبة متساوية ، أكثر مما يتم عادة تقاسم المفاخر والأمجاد .

وهذا جميعه يمكن أن يفسر إلى حدّ كبير ، إمكانية الكذب ، وافتعال المواقف المخزية بدلاً من ادعاء النقيض . دون أن يعنى ما سبق ذكره بهذا الخصوص أن جميع ما جاء فى «الخبز الحافى» كان كذباً بقصد استرضاء الغرب ، ولا يعنى أيضاً أنه الصدق المطلق ، لمجرد أنه نقل كثيراً من الحقائق المرّة الجارحة ، التى اعتاد الناس على تغطيتها والتستر عليها . وكلّ ما فى الأمر أن أدلة الصدق التى تعتمد لتثمين «الخبز الحافى» يمكن إقامة أدلة على نقصها بنفس القوة . ومع ذلك يظل الاعتراف بجاذبية تلك الواقعية الفجّة ، التى تبدو قاسية وغير مشدّبة مطلوباً ، فللواقع القاسى المرير المرعب حضوره القوى ، حتى فى إطار كفاة التآليف الجمالية بما فى ذلك التآليف الروائى ، ولقراءة التفاصيل الواقعية لمثل هذا الواقع جاذبيّتها الآسرة الخاصة ، التى يقصر عن إحداثها فعل التخيل فى معظم الأحيان .

(ج) الأسى على طفولتنا المفجعة

ربما كنا جميعاً نحمل من طفولتنا ذكريات لا حصر لها بعضها ينطوى على قدر من المرارة والأسى ، وينطوى بعضها على مقادير أخرى من البهجة والفرح . ولكن صورة المرارة هي الأقدر عموماً على البقاء ، وعلى ملاحقتنا في أيامنا التالية . وعندما تطالعنا صور المرارة مجسدة في الفن ، فذلك يثير عدداً من الانفعالات التي يصعب تحديد كنهها بدقة ، لاختلافها من شخص إلى آخر ، ولكنها بمجملها تنصب في مجرى الحزن والأسى ، والتفجع على ما ضاع منا وعلى أطفال رائعين صاروا «نحن» ، وكان من الممكن أن يصلوا أعلى الذرى لو كانت طفولتهم على غير ما كانت عليه .

في «الخبز الحافي» وحتى في «بقايا صور» نطالع ذلك الواقع المرعب الذي يكتنف مساحة هائلة من حياة الأطفال العرب من المحيط إلى الخليج ، وصور القنامة والبشاعة والتشوه والحرمان والقهر التي جعلها الكاتب تحتضن نشأته ، تشتمل قطاعات كبيرة مما يعيشه أطفال العالم الفقير عموماً ، بمن فيهم أطفال العالم العربي ، مع ملاحظة أن المطابقة بين ما حدث فعلاً ، وما تم تدوينه تحت غطاء الصدق المطلق المفترض في السيرة الذاتية ، لا تقلل من إمكانية اشتغال الصورة في إطارها العام لذلك العدد غير المحدود من التفاصيل الحياتية التي تقبل الانصواء تحتها ، فأوضاع أطفال «الخبز الحافي» يصعب تعميمها على جميع أوضاع الأطفال المقيمين في المنطقة العربية ، وحتى المغربية . ويصعب تعميمها أيضاً على تلك الفترة التي يعاينها الكاتب من تاريخ المغرب ، ولكن حسب الرواية أنها فتحت العيون على تلك الأوضاع المرعبة التي اكتنفت نشأة أجيال لا حصر لها من الأطفال الذين كنا «هم» وصاروا «نحن» : «أدفع عربة يد مشحونة بالطين أو القرميد ثمانى أو تسع ساعات في اليوم . انسلخت راحتى ودميتا وكتبنا . خشن وجهى بالشمس والغبار واشدد جسمى مثل طبل .

انتقلت إلى عمل آخر في معمل الفخار . كان على كذلك أن أدفع نفس عربة اليد ثمانى أو تسع ساعات في اليوم . في هذه المرة كنت أنا الذى أقبض أجرتى . أعطى منها نصفها إلى أبى مقابل الأكل وغسل ثيابى والنوم فى المنزل» (١) .

«مات أخى عاشور . لم أحزن على موته . كنت أسمعه يصرخ وأراه يحبو ، لم أكن أفكر فيه ملاذات جسدى ألهمتني . أختى أرحيمو أيضاً أراها تكبر وتتكلم ، ولكنى لم أكن أهتم بها . كنت غارقاً فى همومى وتشردى ، حالماً بملاذات العالم . أنام فى الدروب أكثر مما أنام فى المنزل» (٢) .

(١) الخبز الحافي - محمد شكرى - ص ٣٩

(٢) نفسه - ص ٤٩

إن قراءة أنفسنا - طفولتنا خصوصاً - فيما كتبته الآخرون ، يشكل بحد ذاته درجة معينة من الإثارة ، وخصوصاً إذا ترافق الأمر مع الاعتقاد بحصول ذلك مع أشخاص واقعيين ، تفترض السيرة الذاتية أنها مجرد تسجيل توثيقي لحيواتهم . وهذا لا يعنى كما سبقت الإشارة ، أن ما حدث مع محمد شكرى ، ينطبق على ما حدث مع أغلبية الأطفال العرب أو المغاربة بالضرورة . ولكن السمة الكبرى لملامح الواقع البشع الذى اكتنف نشأة الأغلبية هى المعنىة بهذه الالتفاتة . مع التذكير أيضاً بأن قراءة مثل هذه السير تسهم فى إدخال بعض العزاء ، الذى يخفف من حدة الشعور بالفجيعة ، على تلك الحيوانات الطفولية التى ضاعت إلى الأبد ، بسبب تعرضها لأقسى أشكال القهر والاستلاب ، بوصف صاحبها - أى الكاتب - استطاع تجاوز ما مرّ معه من معوقات ، بدليل أننا الآن نقرأ واحداً من مؤلفاته ، مع الإشارة أخيراً إلى أننا لا نقرأ السير الذاتية ، لمجرد الحصول على العزاء ، ولا لمجرد التدب والتفجّع ، إن هذه القراءة مهمة أيضاً ، لامتلاك الشعور المتعاضم بمسؤوليتنا التى ألغاهما على عائقنا الآباء والأجداد ، ومسؤوليتنا نحو أطفالنا ، وضرورة تجنيبهم كل المعوقات التى عانىها فى طفولتنا ، والتى طالعنا بعض تجسّداتها فى «الخبز الحافى» .

(د) السيرة الذاتية والتوثيق الاجتماعى والتاريخى

يعد الأدب من المصادر الرئيسية لإنشاء علم التاريخ ، وعلم الاجتماع ، حيث يشكل الأدب نافذة يمكن الاطلاع من خلالها على أحوال المجتمعات ، والفترات التاريخية المختلفة المعنىة بالتناول ، ولذلك يعد الأدب من هذه الزاوية وثيقة ثمينة بيد المعنيين ، وخصوصاً عندما يتعلق الأمر بالفترات الأكثر قدماً ، وإذا حققت السيرة الذاتية شرطها المتعلق بالمصادقية ، تصبح من وجهة نظر الباحثين الاجتماعيين والتاريخيين وثيقة هامة ، تمتلك كل الصفات التى تؤهلها للشهادة على موضوعها ، وربما كانت أكثر أهمية من بعض الوثائق الرسمية التى تتناول عادة جانباً واحداً سياسياً أو اقتصادياً ، فى أغلب الأحيان .

لقد مكّنتنا «رحلة جبلية رحلة صعبة» لفدوى طوقان ، مثلاً من الاطلاع التفصيلى على جوانب كثيرة من حياة مدينة نابلس فى الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن ، كحجم المدينة ، وأسرها ، وعاداتهم ، وأفراحهم ، وأماكن نزهاتهم ، وأنماط الأبنية ، وعدد مدارس البنات ، وأوضاعها ، وأوضاع المرأة ، والأبنية الرسمية التى خلفها الأتراك ، فضلاً عن الأوضاع السياسية الساخنة التى رافقت ضياع فلسطين ، والنضال السياسى فى الخمسينات .، وعشرات القضايا الأخرى (١) .

(١) رحلة جبلية رحلة صعبة - فدوى طوقان ، والأمثلة تمتد على معظم صفحات السيرة الذاتية .

ومثلما مكنتنا سيرة فدوى طوقان من الاطلاع على عدد كبير من القضايا الكبرى الساخنة وانعكاساتها على الوجدان الجمعي لأبناء مدينة نابلس خصوصاً ، ومنطقة المشرق العربي عموماً ، فقد استطاعت سيرة محمد شكرى أن تؤثّق مستوى آخر من الحياة الاجتماعية في مغرب الوطن العربي ، وهو مستوى اعتاد التاريخ الرسمي ، والكتاب الآخرون صرف النظر عنه ، لأسباب عديدة لسنا الآن بصدد مناقشتها . «فالحيز الحافى» وفق المنظور التوثيقي صورة تفصيلية عن أوضاع الأحياء الفقيرة في شمال المغرب عموماً ، ومدينة طنجة خصوصاً ، بكل ما كانت تضمه من بؤس وانضاع ، وعلاقات متفسخة وتفاوتات حادة بين شريحة اجتماعية وأخرى ، ودور البوليس والجيش الإسباني المحتل ، والمؤسسات الاستغلالية ودور ذلك كله ، في صياغة ذلك العالم الكئيب القائم الذي تتخلله بعض مظاهر الفرح الصغيرة بغض النظر عما إذا كان جميع ما تم ذكره في الرواية ، قد جرى فعلاً في حياة الكاتب ، أو اكتفى الكاتب بالتقاطه من شوارع الحياة : «في ماخور السانية ذهب نساء وجاءت أخريات . فتيات قبيلة بلى عروس مشهورات بجمالهن في الماخور وكذلك الغلمان الذين يرقصون في المقاهي الشعبية رقصات أنثوية لابسين القفطان والزكدون والحزام الجبلي الشبيه بعجلة سيارة . أيضاً ذهب حماة موشومون وجاء آخرون موشومون مثلهم .» (١) .

«توقفت أمام اصطبل الحيوانات . اتجهت إلى ركن وجلست مسنداً يدي على ركبتى متفرقةً دخلت واحدة وحملت قليلاً . هل تعتمد الله أن يخلق هذا العالم على هذا الشكل من الفوضى والتنوع ؟ رائحة الحيوانات كريهة . على بعد خطوات من مكاني فرس واقفة . شبكت ذراعى فوق ركبتى ونعست . نمت جالياً خائفاً من أن يفتصبوني . أحسست برشاش حار كريح الريحانة يسقيني . انتفضت برعب . شمت العالم . الفرس تتحرك إلى الوراء . نهضت وابتعدت عن المكان» (٢) .

لا يعنى الجانب التوثيقي أن ما تم نقله من تلك الحياة ، كان يشتمل كلية الحياة فالاجتزاء أو الانتقاء في مثل هذه المواقع أمر مسوّغ ومعروف . إذ يستحيل نقل الوقائع بكل ما فيها من ثقل وركاكة ومجانية ، لا مسوّغ لها في عالم الفن . والمادة التسجيلية تخضع دائماً لعدد كبير من عمليات الحذف والتركيب وإعادة التركيب ، والاقتطاع ، وغير ذلك مما يسمى في اللغة السينمائية بعمليات «المونتاج» . والمثال الأقرب إلى الأذهان ، ما نشاهده يومياً من أخبار مصوّرة على شاشة «التلفزيون» فالخبر يفترض أن ينقل كامل الحدث ، ولكن ما نراه لا يزيد على لحظات قليلة يتم اختيارها من عدد كبير من المواد المصوّرة . وهذا يستدعى إلى الذهن أحد الأفلام الوثائقية المهمة ،

(١) الحيز الحافى - محمد شكرى - ص ٧٢

(٢) نفسه - ص ١١١

أخرجه شاب فرنسي اسمه لويس مال Luis Mal ، عن مدينة كالكوٲا الهندية ، التي يعيش - بحسب الفيلم - أربعة ملايين من سكانها على الأرصفة في الخرائب ، وقد اعترف المخرج أنه صور شريطاً سينمائياً يستغرق عرضه بالسرعة المطابقة لسرعة ما تم تصويره أربعائة ساعة ، ولكنه ، من خلال عمليات المونتاج، اختزل تلك المدة بمادة فلمية استغرق عرضها حوالي ساعتين^(١) . ولا أذكر ذلك من قبيل الاستفاضة المجانية ، وإنما الدافع إلى ذلك وجود تقاطعين رئيسين بين فيلم كالكوٲا .. كالكوٲا ، والخبز الحافي ، :

الأول : يتعلق بمضمون المادة التي يعرضها كلا العاملين ، القاع الاجتماعي في المدينة الأكثر فقراً وازدحاماً في الهند . والقاع الاجتماعي في مدينة طنجة المغربية .

والثاني : يتعلق بكيفية التعامل الانتقائي ، وطرائق الاجتزاء التي تم إجراؤها على المادة الوثائقية الخام ، بغية الحصول على مادة ، تحتفظ بسحر الفن من جانب . وبمصادقية الوثيقة من جانب آخر ، بغض النظر عن النجاح والإخفاق . من وجهة نظر الفن أو وجهة نظر الوثيقة . ومع تثبيت الفوارق النوعية بين العاملين . والتي تنتمي بمجملها إلى الفرق الماهوي بين طبيعة العمل الكتابي ، وطبيعة العمل السمعي البصري .

(هـ) الإدهاش والصراحة الجارحة

لا يكتفي الفن بمجرد الإيضاح والإقناع ، وإنما يسعى إلى رفع وتيرة الإقناع وتحويله درجياً ، ليصبح إقحاماً ، وبدلاً من الإضاءة الطبيعية ، فإنه يسعى إلى الإبهار من شدة الإضاءة ، وإلى جانب ذلك تسعى بعض اتجاهاته إلى تحقيق أشد ما يمكن تحقيقه من صدم عنيف لوعي المتلقي وأحاسيسه ، بقصد إدهاشه والاستحواذ على انتباهه ، ومصادرة هذا الانتباه لصالح الرسالة، التي يسعى العمل الفني ، إلى إيصالها ، مباشرة ، أو مواربة . وهذا الأمر يفسر غرق كثير من الأعمال الفنية ، وليس «الخبز الحافي» فقط بالإسراف في عرض تفاصيل ما يراه الكاتب قادراً على تحقيق الصدم الشديد للقيم السائدة وخذش الحياء ، ونزع الأغلفة عن هشاشة العالم الذي يحتويه وتمريغ القيم بالدنس ، ويحدث أن يغربنا قيام الآخرين بما نعجز عن القيام به ، وخصوصاً إذا استطعنا ألا نورط أنفسنا بما نعهده ورطة ، كالكشف عن تلك الكمية من الخضوع لشروط القاع المرعبة ، وما رافق ذلك من تعرية شاملة ، وعميقة ، جسدياً ونفسياً ، للذات وللآخرين على حد سواء : «إنه أيضاً يريد مني شيئاً غير عادي ولكن لا خوف منه . أستطيع أن أدافع عن نفسي إذا لم يعجبني ما يريد مني . سألني :

(١) منشورات النادي السينمائي بحمص ، على هامش عرض فلم «كالكوٲا كالكوٲا» في صالة النادي - بتاريخ ١٩٧٥/١/٢

- من طنجة ؟

- أنا من تطوان . كنا نتجه إلى إحدى ضواحي المدينة . إنه «حساس» هذا لاشك فيه ...» (١) .

لا يمكن محاكمة كل شيء في ضوء القبح وإثارة الشعور بالقرف ، بوصفهما جزءاً مما يبتغى الكاتب صدم الآخرين ، أو بالأحرى ، صفعهم به . ولذلك نجد فعل القراءة عموماً حالة ممتازة في التعامل مع المواد ذات الطبيعة الصادمة أو الجارحة ، إنها تجعلنا نشارك حتى العمق في أفعال الصدم ، والمكاشفة ، والصراحة المؤذية ، والوقحة ، وتعرية النفس وما إلى ذلك من غير أن نتورط بما يحدث ، ودون أن يرانا الآخرون متلبسين بالتفرج على ما يحدث ، إن القراءة تبقى مسافة كافية ، بين التورط ، والاقتصار على التفرج - منفردين ، وذهنياً - على الأفعال التي تؤدي عادة إلى الشعور بالخجل . والتفرج على عاهات الآخرين وعوراتهم ، يشكل إغراء كبيراً ، بالنسبة لقطاعات كثيرة من القراء من غير أن يكون التفرج دافعهم الوحيد إلى قراءة ما يثيرهم في «السيرة الذاتية» بالضرورة .

المهم في رواية السيرة الذاتية أنها رواية قبل أن تكون سيرة ذاتية . وقد جرى التفريق بين السير الذاتية التي كتبها روائيون وتلك التي كتبها آخرون من المشاهير في عالم السياسة والفن وغير ذلك حيث استطاعت سير الروائيين أن تكون روايات بينما عجزت سير الآخرين عن فعل ذلك . وتجسد الشد السردى في روايات السيرة الذاتية عبر اختيار تلك اللوحات النابضة بالحياة من حياة الكاتب والتي دار معظمها حول ما كان شديد الإيلام وذا أثر عميق في حياة كاتب السيرة بدليل اختيارها دون سواها للتدوين ، بالإضافة إلى ما تمتع بالقدرة الفائقة على تحقيق آثار موجهة ، للإيحاء بقوة الواقع الموجه ، وبقائه حياً على الورق ليحقق بالتالي قدراً أعلى من الصدم والإدهاش لدى المثقلى الذى يجد عموماً في قراءة مآسى الآخرين نوعاً من الشغف الذى لا نستطيع تفسيره بسهولة ، رغم بقاء المآسى «التراجيديات» الكبرى حية عبر التاريخ . وتحقق قدر آخر من الشد السردى الخاص بالسيرة الذاتية من خلال ما نسبه بعض الكتاب لنفسه من عيوب وأفعال خارجة عن الأخلاقيات الدارجة ، وعن المؤلف في النطق الاجتماعية التي درجت على إغماض العيون عما نراه عاراً وسباً بأي مقياس كان .

لقد حققت السيرة الذاتية التي كتبها محمد شكرى قدراً كبيراً من شهرتها بسبب ما فيها من صدم وتعرية مزدوجة للذات وللآخرين على حد سواء ، وربما ما كان لهذه السيرة أن تبلغ ما بلغته

(١) الخبز الحافى - محمد شكرى - ص ١٠٦

لو لم تضم تلك العوالم غير المألوفة حتى في أوساط ما يمكن تسميته بالقاع الاجتماعي ، ولو لم يتقن فيها كاتبها اختيار المواضع التي تبلغ فيها أشكال الممارسة الجنسية حدود الابتذال والقرف والتطرف في الشذوذ . إن أخبار الممارسات الشاذة تشكل لدى المتلقي شذاً وإثارة بغض النظر عن الكيفية التي يتم عبرها شكل التلقي ، وأرجح أن اكتظاظ الخبز الحافي ، بوصف هذه الممارسات - الشاذة وغير الشاذة - هو الذي أعطاها قدرتها الخاصة على تحقيق الجاذبية السردية وشد المتلقين من غير أن يتدخل في الأمر وجود المصادقية وانعدامها ، بوصف ما جرى قد جرى فعلاً انطلاقاً من زعم المؤلف بأنه يكتب وقائع فعلية سابقة من حياته ، ولذلك نستطيع الذهاب إلى أن سرد السيرة الذاتية لا يستطيع أن يتمتع بالإغراء المألوف في فن الرواية من غير الاعتماد على جملة الوسائل الفنية التي يعتمد عليها الكاتب لجعل الوقائع الحياتية وقائع فنية أي لجعل الرواية رواية ، بغض النظر عما إذا كانت الوقائع المزعومة قد وقعت أم كانت مجرد تخيل بحت .

الفصل الرابع
السرد الشعري المتدفق
واستثمار جماليات اللغة

لكل لغة جمالياتها الخاصة ، وطاقاتها الكامنة ، القدرة على التطور والتشكل الشعري - الجمالي ، وفق عدد غير محدد من العلائق الداخلية ، وظروف النشأة ، وطبيعة الإنتاج الثقافي ، وكيفيات تراكمه عبر التاريخ ، وظل الشعر - وربما لا يزال - الجنس الثقافي الأكثر استثماراً لجماليات اللغة ، من جانب ، والأقدر على تكثيف هذه الجماليات واختزالها ، من جانب آخر . وفي تراثنا الثقافي العربي ، هيمن الشعر على جميع الأجناس الثقافية الأخرى ، إلى أن عدّه بعضهم الجانب الوحيد الذي تجلّت فيه إبداعات العرب عبر العصور . ولا يتضمّن هذا الزعم ، افتراء على التاريخ ، أو انتقاصاً من شأن ما فعله العرب في المجالات الأخرى ، إذ لم تطلق جزافاً عبارة : « الشعر ديوان العرب » ، ولم تلق ما لقيته من الانتشار والقبول ، لو لم تكن قد لامست مساحة كبيرة ، من واقع السيرة العامة للثقافة العربية ، ولامست أيضاً شغف الوجدان الجمعي العربي بالشعر ، ونظمه وتذوقه ، على نطاق واسع . فرغم إيمان العرب بعد الإسلام ، بعد القرآن التجسيد المطلق للإعجاز البلاغي - الجمالي الخاص باللغة العربية ، وتنحّي الجماليات الشعرية بالتالي إلى المراتب التالية ، مع إيمان التراثيين ، بعدم جواز المقارنة ، انطلاقاً من أن مجرد المقارنة يعنى انتقاصاً من القيمة البلاغية للقرآن . . رغم ذلك . . فقد ظلّ العرب ينظمون الشعر ، ويتذوقونه ، ومنه استنبطوا قواعد لغتهم ، وقوالبها الصرفية ومعظم جمالياتها ، وصياغاتها التركيبية . . وظلّ كثير من قيمهم البلاغية والجمالية - والأخلاقية أيضاً - محكوماً بالذائقة الشعرية العربية المتحصلة عبر التاريخ .

وفي العصر الحديث اتّسعت المساحة التي يشغلها النثر العربي ، بشكل مطّرد . واستطاع ، أو كاد أن يستطيع ، دفع الشعر إلى الموقع الأكثر هامشية في المشهد الثقافي العربي الراهن . ومع ذلك .. طبع الشعر كثيراً من النثر الفني العربي المعاصر بطابعه ، على عدد من الصّعد التي سيتم تناولها في هذا الفصل :

أولاً : شعرية النثر

كرّست التأليف النقدية العربية - القديمة عموماً - والثقافة الشفوية على امتداد عدد من القرون ، حدوداً صارمة بين الشعر وسواه ، وقد أدّى الإيمان بصرامة هذه الحدود إلى تقزيم مفهوم

الشعرية ونصنيفه وقصره على مجرد التزام أوزان الخليل ، فى عملية النظم ، ووصل الأمر إلى شيء من المطابقة بين الأدب والشعر ، فهناك حديثهم عن الفرق بين الشعر والنثر ، أو الكلام كما يسمونه كثيراً ، وهو حديث يتخذ من لغة الشعر نموذجاً للغة الأدبية كما تصوّروها (١) . ولذلك تمّ التفريق قديماً بين لغة الشعر ، ولغة سواه من الأشكال النثرية ، التى عرفها التراث العربى كالخطابة التى تمّ عدّها تقوم على التصديق . والحديث عن الشعر باعتبار قيامه على التخيل (٢) . ونوقشت على سبيل المثال قضية الأسلوب الشعرى والأسلوب النثرى والفرق بينهما على أساس صفة الوضوح والغموض ، واستحسان الوضوح فى معانى الترسل ، واستحسان الغموض فى الشعر (٣) . وكذلك تمّ التفريق بين اللغة الطمىة أو الفلسفية ولغة الألب أو الفن من وجهة نظر جابر بن حيان : فعنده أن لغة العلم هى التى لمفرداتها مقابلات فى العالم الخارجى ، وهى التى تساق فى تركيبات يمكن أن توصف بالصدق والكذب . أمّا ما لا يوصف بأنه كذلك من تعبير عن ذات النفس فهو أدب وفن . ويشبه هذا حديث بعض المحدثين عمّا سمّوه «النثر العلمى» و«النثر العاطفى» ويهدف النوع الأول إلى محاولة التعبير عن الأفكار بقدر مساوٍ من العبارات رغبة فى إبراز الحقائق المجردة دون مبالغة فيها ، ودون التأثير فى الأذهان بالصور الخيالية والمجازات أمّا فى النثر العاطفى ، فإن الأمر يقتصر على مدلولات الألفاظ ، بل يتعدى هذا إلى ما توجيه تلك المدلولات من ظلال المعانى ، وما تأثيره فى الذهن من صور وأخيلة، (٤) .

والتوجه إلى إخراج الأساليب النثرية من خانة الفن عموماً ، وسحبها من الاتّصاف بالشعرية خصوصاً . لم يكن وفقاً على الإرث الثقافى العربى ، وإنّما تعدّها إلى نطق أخرى فهناك مثلاً وجهة نظر واسعة الانتشار وذات دلالة فى هذا المجال ترى فى الكلمة الروائية وسطاً خارج الفن محروماً من أى قابليّة لمعالجته معالجة أسلوبية خاصّة وأصيلة ، ذلك أن وجهة النظر هذه ، إذا لم تجد فى الكلمة الروائية الشكل الشعرى الخالص المنشود (بالمعنى الضيق للشعرى) أنكرت عليها أى قيمة فنية ، فأصبحت هذه بالتالى كما فى الكلام العلمى أو الحياتى العلمى ، مجرد واسطة تواصل محايدة فنيّاً (٥) . ولكن وجهات النظر هذه ، يبدو أنها لم تلق انتشارها وقبولها المرجوّن ، فى الفترات

(١) نظرية اللغة فى النقد العربى - د. عبد الحكيم راضى - مكتبة الخانجى بمصر - ط (١٩٨٠) - ص ٢٤

(٢) نفسه - ص ٣٥ .

(٣) نفسه - ص ٤١ ، ٤٢ .

(٤) نفسه - ص ٣٣ - والإحالة فى الأصل إلى «من أسرار اللغة» لإبراهيم أنيس - ص ٢٧٩ .

(٥) الكلمة فى الرواية - ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine - ت - يوسف حلاق - وزارة الثقافة - دمشق

- ط (١) ١٩٨٨ - ص ٨ .

اللاحقة لوجودها ، عربياً وعالمياً ، فلم تتناول الأبحاث والآراء والنظريات المعاصرة ، شعرية النثر فقط ، وإنما طال الحديث أجناساً من طبيعة غير لغوية ، كالرسم والنحت ، والعمارة ، والرقص ، فيجد القارئ في كتب نقد الفن التشكيلي نصوصاً كثيرة تتناول شعرية الرسم ، أو شعرية أعمال فنان معين . ويتحدثون في كتاب أخرى عن شعرية الجسد وتعبيراته المختلفة في فن الرقص ؛ مع إبقاء مسافة بين الدلالة المجازية البلاغية لكلمة «شعرية» ودلالاتها الاصطلاحية التي ترمى إلى تعيين أمر محدد . فإذا كان مفهوم الشعر يقبل إطلاقه على أجناس غير لغوية ، فالأولى أن يقبل اشتغال فنون القول قاطبة ، وليس جنساً واحداً فقط ، وخاصة أن الخطاب النصي .. أي خطاب يتشكل من أبدية لغوية ، الأمر الذي يقتضي من أية مقارنة علمية له ، أن تتأسس على اللغة باعتبارها أهم متغير مناسب لطبيعته ، ومن ثم فإن نظرية اللغة وما يطرحها من تحولات ، تقع في ذروة النسق المعرفي المتصل بالبلاغة والأدب، (١) .

لا يرمى هذا المقيوس إلى إلصاق الصفة الشعرية بأي نص لغوي . ولكن انتماء النثر الفني والشعر إلى أصل لغوي واحد ، يدفعهما إلى استثمار ما تمتاز به اللغة من جماليات وطاقات خاصة على التوصيل ، وتجسيد الذرى التي يريد بلوغها كل عمل وتشكيل عدد من العلائق الداخلية بين مفردات اللغة وتراكيبها ، مما يؤدي آخر المطاف إلى إنتاج نصوص ذات ماهيات مختلفة ، ثم التواضع عبر عدد يصعب حصره نم العصور التي يشكل اجتماعها تاريخ الثقافة البشرية ، أو يشكل تاريخ ثقافة قومية ، أو لغوية مستقلة على نسبتها إلى جنس ثقافي ، أو نوع ثقافي متميز عن الآخر . وهذا التمايز لم ينشأ فقط عن الضرورات التي يقتضيها التعامل مع مواد ثقافية ، تقتضي عند بلوغها حداً معيناً من التراكم ضرورة إخضاعها إلى عدد من عمليات الفرز والتصنيف تحت أنساق وإنما نشأ عن طبيعة العلاقات الداخلية للنصوص التي تنضوي تحت النسق الواحد . وهذا اقتضى في جملة ما اقتضاه مرونة مفهوم النسق الواحد ، أو الجنس الثقافي أو الأدبي الواحد ، بغية جعله قابلاً لاستيعاب العدد الأكبر من النصوص التي يمكن أن تعاني من قلق التنافر واقتقاد حدود مقبولة للتجانس .

كان كلام البشر ، في بدايات تشكل اللغة محدوداً . وينتمي بالتالي إلى طبيعة واحدة ، ومع المضي قدماً في التطور المعرفي واللغوي ، تم إنتاج أنساق لغوية تختلف عن جملة الأنساق التي

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص - د. صلاح فضل - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - ط (١) ١٩٩٢ - ص ٨ .

تستعملها المجموعة اللغوية البشرية ، فى حياتها اليومية ومع المزيد من التطور حدث الاختلاف والتمايز فى الأنساق العليا التى كانت تشكل النوى الأولى لثقافة الإنسان ، من الناحيتين الاستعمالية الوظيفية ، ومن الناحية الماهوية على حد سواء .

فاختلفت الرقى والتمائم والتعاويذ عن الإنشاد الدينى . واختلفت الابتهالات والتوسلات الطقسية عن التأليف الشعرى ، والتأليف الشعرى اختلف عن المسرحى ، وهلم جراً . إلى أن بلغ التمايز فى نهايات القرن العشرين حداً كبيراً فلم يعد الجنس القصصى على سبيل المثال ، رغم مرونته المميّزة ، قابلاً لاشتمال جميع أشكال القصّ التى يتم الآن إنتاجها على نطاق واسع ، وخاصة إذا أضيف إلى الرواية والقصّة ، والقصّة القصيرة ، والقصّة القصيرة جداً ، أشكال التأليف السينمائى والتلفزيونى ، التى تعاضد الإقبال عليها ، إنتاجاً واستهلاكاً ، فى السوق العالمية والمحلية على حد سواء ، بوصفها أشكالاً سردية وتنتمى بطريقة ما إلى فنون القصّ .

ولذلك لا يجوز عدّ كل نصّ نثرى نصّاً فنياً ، ولا يجوز أيضاً ، عدّ كل نصّ أدبى ، نصّاً يحتوى قيمة شعرية ، ليس بسبب التحديد الاصطلاحي المتوارث والراسخ فى ثقافة المنطقة العربية لكلمة «شعرية» ، وقصرها غالباً على ما ينضوى تحت أوزان الخليل . وإنما بسبب الفروق التى سنحاول تلمسها بين ما هو ذو طبيعة فنية ، أدبية ، وما هو ذو طبيعة شعرية بالمعنى المعاصر الأرحب للشعرية ، وليس بمعناها الضيق .

لا شك فى أنّ مفهوم «الشعرية» صار مفهوماً شديد الرحابة ، وإشكالياً فى آن واحد ، رحباً ، بسبب كثرة ما حُشِر فى خائنه خلال هذا القرن . وإشكالياً بسبب الالتباسات التى يمكن أن يثيرها ، على مستوى التجريد النظرى ؛ وعلى المستوى الاستعمالى فى القراءة والإنتاج النصّى ، وعلى مستوى القبول والرفض أيضاً ، حيث ، يصرّ كثيرون يحتلون مواقع ثقافية وأكاديمية مهمة ، على حجب صفة الشعرية حتّى عن «الشعر الحديث» بكلّ صنوفه ، ومن المنطقى بالتالى أن يحجبها هؤلاء عن النثر الخالص .

لا يتسع المجال لقول ما يمكن قوله بشأن الشعرية عموماً ، وشعرية النثر ، أو شعرية الرواية خصوصاً . ولذلك لابدّ من الاجتزاء ، والاستعانة بما تمّ إنجازه فى هذا الاتجاه ، وخاصة أن بعض الكتب التى تناولت مفهوم الشعرية تتضمن مادة علمية شديدة الكثافة ، بحيث لا تغنى الاجتزاءات

عن الرجوع إلى كامل المادة المتضمنة في الكتاب معظم الأحيان ، ولذلك لابد من انفتاح بعض الإحالات إلى كامل الكتاب وليس إلى الصفحة التي تم اجتزاء المقبوس منها فقط .

يمتد مفهوم الشعرية إلى خارج النصوص الشعرية التي كانت مصدراً لا ستقاء الملامح الكبرى للمفهوم ، حتى من قبل الكتلة الاجتماعية الكبرى المتعاملة مع النص غير الشعرى المعنى باختزال الشعرية ، رفضاً ، أو قبولاً ، فالعرب الذين عاصروا نزول القرآن - أهل مكة من غير المسلمين خصوصاً - سموا ما اطلعوا عليه من القرآن شعراً ، وهذا يعنى أنهم كانوا يمتلكون مفهوماً للشعرية ، يتجاوز حدود الشعر الذي كان متداولاً في الجزيرة العربية على نطاق واسع في تلك الآناء (١) . ولا أدل على ذلك من تعدد الآيات الكريمة التي تذهب إلى نفى الصفة الشعرية عن التنزيل القرآنى ، وتشير في الوقت نفسه إلى اتساع النطاق الذي بلغه وسم القرآن بالشعر : «وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا تكرر وقرآن مبين» (٢) . «يقولون أننا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون» (٣) . «بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل وهو شاعر» (٤) . «يقولون شاعر نتربص به ريب المنون» (٥) . «ما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون» (٦) . وما يهمنا من توسيع إطار الاستشهاد الذي تحيل إليه الآيات الكريمة السابقة وجود فهم للشعر والشعرية يتجاوز القوالب الشعرية التراثية التي وصلتنا من العصور القديمة وهو فهم يتجذر في تاريخنا الثقافي ولا يجوز عده وليد العصر الحديث وعلائق الثقافة مع الغرب . وعلى المستوى العالمى ، عرفت أوربة عدداً من ضروب الشعر كالمحمى والغنائى والتمثيلي . وعندما تحول المسرح من الشعر إلى النثر ، ظل النثر المسرحى يختزن مقادير من الشعرية التي انصرف عنها ، وكتبت بحوث كثيرة تركز امتداد الشعرية إلى خارج الشعر ، كشعرية دوستوفسكى «لميخائيل باختين» ، و «شعرية المكان» (*) لغاستون باشلار G-Bachelard ، على سبيل المثال ، بالإضافة إلى الدراسات النظرية الكثيرة الخاصة بالمفهوم والتي عرفت المكتبة العربية

(١) في الشعرية - د. كمال أبو ديب - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ط (١) ١٩٨٧ - ص ٨٨ ، ٩٢ .

(٢) قرآن كريم - سورة يس - الآية ٦٩ .

(٣) ... - سورة الصافات - الآية ٣٦ .

(٤) ... - سورة الأنبياء - الآية ٥ .

(٥) ... - سورة الطور - الآية ٣٠ .

(٦) ... - سورة الحاقة - الآية ٤١ .

(*) عنوان الكتاب بالفرنسية La poétique d'espace وترجمته: شعرية المكان ولكن مترجم الكتاب إلى العربية غالب هلسا ترجمه جماليات المكان .

بعضها ، كبحتي ، تودوروف T. Todorov ، وجاكوبسون R. Jakobson ، «الشعرية» ، و «قضايا الشعرية» ، اللذين ترجما إلى العربية وتمّ الرجوع إلى أمثلة منهما في فقرات لاحقة ، لإضاءة جوانب جديدة من المفهوم النقّاد التراثيون العرب بدورهم ، ناقشوا كثيراً من القضايا الخاصة بفنّ الشعر يتصل بعضها بموضوع البحث ، بشكل يكاد يكون مباشراً ، فنفي عبد القاهر الجرجاني على سبيل المثال : أن تكون اللفظة شعرية أو غير شعرية ، جيّدة أو رديئة ، وأظهر الجرجاني أن كلمة مثل «شيء» قد تعتبر لا شعرية ، لكنها في سياق معيّن تفيض بشعرية غنيّة^(١) والرماني أيضاً تحدّث عن الفرق بين لغة تقتصر على عناصر الإقحام ، وبين مستوى لغوي آخز يتجاوز هذه المهمة إلى تحقيق مواصفات جمالية أخرى^(٢) . وهذا جميعه يفضي إلى إمكانية - البحث وإلى ضرورته أيضاً - في جماليّات اللغة ، وشعريتها المنقطعة عن وجودها في قولها المعروفة في التراث الشعري العربي .

القدر الأكبر من التعاريف الناجزة للشعرية ، تسعى إلى اشتمال العدد الأكبر من المحمولات والأفكار التي يحيل إليها ، أو يتضمّننها مفهوم الشعرية ، سواء كان ذلك في السياق الزمني التاريخي للمفهوم ، أو في توضعاته الإقليمية الجغرافية الراهنة ، مع الإشارة إلى الأثر الحاسم الذي يطرحه التكوين الثقافي للباحثين في إطار الشعرية فجاكوبسون R. Jakobson يستقي النسبة العظمى من أمثله من التراث الثقافي السلافي عمومًا والنشيكى خصوصاً ، وهذا يؤثر بالتالي في طروحاته النظرية ، بوصفها مستقراً ، أو يفترض أن تكون مستقراً - من المصادر التي استصدر منها أمثله ، وتودوروف T. Todorov يعتمد الأمثلة الفرنسية بشكل عام ، وكمال أبو ديب يعتمد الأمثلة العربية . ولذلك نجد أن القيم التي تسمّى قيماً شعرية ، مستخلصة بمجملها من قيم الشعر المتحصّلة عبر العصور ومن الطبيعي أن يكون لكلّ لغة شعرها الخاص ، وبالتالي قيمها الشعرية الخاصة ، التي يرتبط عددها الأكبر بخصائص اللغة وحدودها وآفاقها المعجمية ، وقولها وتراكيبها .

وجميع التعاريف الخاصة بالشعرية - والتي استطعت الرجوع إليها - تخرج بالشعرية عن حدود الشعر بوصفه جنساً أدبياً ، إلى الأجناس الثقافية والإبداعية الأكثر انفلاتاً من القيود التي تمّ التواضع عليها ، لدى كلّ مجموعة ثقافية على حدة ، لجعلها شرطاً ، لانضواء هذا النصّ أو ذاك ، تحت خانة الشعر ، كالمسرحية والقصة والرواية ، وبعضها يجعل الشعرية تتجاوز أطر التأليف اللغوية

(١) في الشعرية - د. كمال أبو ديب - ص ٢٨ .

(٢) نظرية اللغة في النقد العربي - د. عبد الحكيم راضي - ص ٢٨ .

قَاطِبَةً كَمَا فِي الْحَادِثَةِ الَّتِي يَرْوِيهَا جَاكُوبْسُون عَنْ لِقَاء بَيْن رَجُلٍ دِينٍ مَبْشُرٍ مَسِيحِي وَمَجْمُوعَةٍ مِنَ الْبِدَائِيَّينَ الْعَرَاءِ ، وَعِنْدَمَا أَرَادَ رَجُلُ الدِّينِ أَنْ يَقْنَعَ الْبِدَائِيَّينَ بِضَرُورَةِ ارْتِدَاءِ الْمَلَابِسِ وَتَسْتِيرِ عَوَارِثِهِمْ أَشَارُوا إِلَى أَنَّ لَدَيْهِ نَفْسَهُ أَعْضَاءَ عَارِيَةٍ كَالْوَجْهِ وَالْيَدَيْنِ فَرَدَّ عَلَيْهِمْ بِأَنْ عَرَى الْوَجْهَ أَمْرٌ طَبِيعِي ، فَأَكَّدُوا لَهُ أَنَّهُمْ يَرُونَ كُلَّ عَضْوٍ فِي جَسَدِ الْإِنْسَانِ وَجْهًا ^(١) . فَإِذَا كَانَتْ هَذِهِ الْوَاقِعَةُ تَتَضَمَّنُ تَجَسُّدًا لِمَا يَسْمَى «الْمَوْقِفُ الشَّعْرِي» أَوْ «الشَّعْرِيَّة» بِحَسَبِ رَأْيِ جَاكُوبْسُون Jakobson فمن الطَّبِيعِيِّ أَنْ تَسَهَّلَ مَلَا حَقَّةَ الشَّعْرِيَّةِ دَاخِلَ الْأَنْسَاقِ اللَّغَوِيَّةِ . وَلَكِنْ مَلَا حَقَّةَ الْمَفْهُومِ إِلَى خَارِجِ أَنْسَاقِهِ اللَّغَوِيَّةِ ، وَمَلَا حَقَّتَهُ ، خَارِجَ الْإِطَارِ الرَّوَائِيِّ الْعَرَبِيِّ لَا يَعْنِي الْبَحْثُ ، إِلَّا فِي إِطَارِ الْإِيضَاحِ وَالْمُقَارَنَةِ وَتَلَمُّسِ الدَّعْمِ عِبْرَ الْإِكْثَارِ مِنَ الْأَمْثَلَةِ .

ثَانِيًا - حَدُّ الشَّعْرِ وَحَدُّ الرِّوَايَةِ

فِي عِلَاقِ الرِّوَايَةِ الْعَرَبِيَّةِ بِالشَّعْرِيَّةِ يُمْكِنُ اسْتِعْمَالُ أَكْثَرِ مِنْ صِيََاغَةٍ أَوْ تَعْبِيرٍ ، يَعْكُسُ كُلُّ مِنْهَا نَوْعًا مِنَ الْأَسْبَقِيَّةِ الْمَفْهُومِيَّةِ ، أَوْ يَقْصِدُ تَغْلِيْبَ أَحَدِ طَرَفِي الْعِبَارَةِ الْمَكُونَةِ غَالِبًا مِنْ حَدِيثَيْنِ ، أَوْ عَدَّةٍ مَرْكَزًا وَمَنْطَلَقًا لِلرُّؤْيَةِ وَالْفَهْمِ . «كشعرية الرواية» أَوْ «الرِوَايَةُ الشَّعْرِيَّة» عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ ، حَيْثُ يَتِمُّ الْإِنْطِلَاقُ فِي الْأَوَّلِ مِنْ مَرْكَزِيَّةِ مَفْهُومِ الشَّعْرِيَّةِ ، وَيَتِمُّ الْإِنْطِلَاقُ فِي الثَّانِي مِنْ جَعْلِ الشَّعْرِيَّةِ ، وَاحِدًا مِنَ الْمَحْمُولَاتِ وَالنَّعَوَاتِ الَّتِي تَلْصُقُ بِالرِّوَايَةِ وَتَتَأَكَّدُ بِالتَّالِيِ مَرْكَزِيَّةَ الرِّوَايَةِ . وَالصِّيَاغَةُ الَّتِي يَجِبُ اعْتِمَادُهَا فِي هَذَا الْمَجَالِ ، لَا بُدَّ لَهَا مِنْ أَنْ نَعْكِسَ مَرْكَزِيَّةَ الرِّوَايَةِ ، بِسَبَبِ تَمَرُّكِزِ الْبَحْثِ بِمَجْمَلِهِ حَوْلَهَا ، وَنَأَى الشَّعْرِيَّةِ بِالتَّالِيِ إِلَى الْإِلْتِصَاقِ بِهَا وَالْحُومَانِ حَوْلِ ضَفَافِهَا .

الفصل بين حدود الشعر ، وحدود ما ليس شعراً ليس أمراً سهلاً في الرواية الجيدة ، بل ربما كان على درجة واضحة من الصعوبة ، إذا تمَّ اعتماد رأي باختين M. Bakhtin الذهاب إلى عدم شعرية الرواية أمراً متحصلاً من الرواية بكيئتها ^(٢) ، وليس من خلال عنصر واحد فقط . ولكن في الرواية العربية يمكن وضع مثل هذه الحدود . ليس فقط لأنَّ شعرية الشعر في ثقافتنا العربية تُسَيِّجُ عَادَةً بِأَسْوَارٍ عَالِيَةٍ ، وَتَقِفُ عِنْدَ حُدُودٍ صَارِمَةٍ ، بَلْ يُضَافُ إِلَى ذَلِكَ ، أَنَّ الذَائِقَةَ الْعَرَبِيَّةَ الْجَمْعِيَّةَ -

(١) قضايا الشعرية - رومان ياكوبسون Roman Jakobson - ت - محمد الولي ومبارك حنون - دار توبقال - الدار البيضاء - ط (١) ١٩٨٨ - ص ٦٠ .

(٢) الكلمة في الرواية - ميخائيل باختين M. Bakhtin - ص ١٩

فى حال الاتفاق على وجود ذائقة جمعية رقيقة إذا تعلق الأمر بالتعامل مع الشعر ، بحيث ينجلى ما يمكن أن يكون ملتبساً داخل التشابك المعقد للأنساق اللغوية التى يمكن أن تكون أقرب للصياغة الشعرية أو تلك التى يمكن أن تكون منتمية إلى الحكى النثرى التلقائى .

والأهم من هذا وذاك .. أن الواقع الفعلى للرواية العربية المعاصرة يتيح للمقارئ تلمس الفرق بين حدود الحكى ، وحدود الشعر ، ورجما .. بسبب وعى الروائيين بالفرق بين الحدين ، فيتركونه واضحاً ، أثناء صناعة تأليفهم ، وبما .. بسبب طبيعة اللغة العربية التى تتيح للذين يتقنون استعمالها أن يميزوا هذه الحدود . فلا يلتبس الشعر بسواه فى ذهن المتلقى .

واللغات الأخرى يفترض أن تتيح أيضاً لناطقيها وأصحاب تراثها الثقافى تمكّنهم من التمييز بين الشعر وسواه أثناء قراءة الرواية بلغتها الأصلية . وما استدعى وجود هذه الإشارة ، أن صعوبة التمييز بين الشعر وسواه فى الرواية تغلب على الروايات المترجمة إلى العربية وليس داخل الرواية المكتوبة أصلاً بالعربية ، مما يدعم الزعم الذهاب إلى أن الروايات عموماً - وليس العربية فقط - يستطيع قراءها بلغاتها الأصلية أن يتبينوا حد الشعر فى الرواية دونما حاجة كبيرة إلى من يبصرهم به .

لا تسعفنا التعاريف الناجزة للرواية فى وضع حدود مقبولة ومتفق عليها للحكى قبل دخوله فى مستوى الشعرية ، إذ ترمى محاولات رفع مستوى الحكى التلقائى ، وتجميله إلى دخوله فى طور ما من أطوار الشعرية ، حيث يذهب بعضهم إلى أن مجرد اللجوء إلى «المجاز، اللغوى بكافة صنوفه وأشكاله يعنى الدخول فى «صلب الشعرية، ولذلك كان إدغار والاس Edgar Walass يعتمد فقط إلى حذف جميع الجمل التى تحمل طابعاً بلاغياً أثناء إملاء رواياته البوليسية على مساعدته «السكرتيرة، إذ كان يكتب الرواية المؤلفة من مئة ألف كلمة دفعة واحدة ، فى جلسة واحدة تستمر حوالى ثلاثة أيام لا يذوق خلالها طعم النوم (١) .

إن حالة هذا الكاتب ، حتى لو تمّ عدّها مجرد حال استثنائية تجعلنا قادرين بطريقة ما على نفي الصفة الشعرية عن بعض أنماط التأليف الروائى التى تتصدرها الرواية البوليسية ، ويمكن أيضاً أن نضم إليها الرواية التاريخية ، وروايات الاستكشاف العلمى ، ورواية الخيال العلمى أيضاً . ولكن

(١) فى تجربة الكتابة - س . ر . مارتن S.R. Martin ص ١٢٩ .

هذا الضمّ يحمل في طياته جميع مخاطر الإطلاق التعسّفي . إذ يمكن أن تصطبغ أحداث كثير من أحداث الرواية البوليسية - بوصفها الأبعد عن جميع تجليات الشعرية - وكثير أيضاً من سلوكيات شخصياتها بالصبغة الشعرية الخالصة . ويمكن الذهاب أيضاً إلى عدّ عملية التخييل بحدّ ذاتها في رواية الخيال العلمي ضرباً من الشعرية الخالصة .

في البحث عن حدود الشعرية وحدود الحكى العادى في النثر الروائي العربى لا يجوز الإسراف في إلصاق الصفة الشعرية بجميع الوسائل التي يعتمدها الكاتب لتجميل لغته وجعلها تفرق ولو بمقدار درجة بسيطة عن حدود الحكى المستعمل في الحياة اليومية . وخاصة أن مقاومة إغراء استعمال اللغة الجميلة - أى اللغة الشعرية بطريقة ما - في طرائق التعبير المستعملة في الثقافة العربية عملية ليست سهلة على الإطلاق . بوصف الحكى الجميل، في المنظور الشعبى ، وحتى في المنظور التراثى أيضاً ، يستمدّ جماله من درجة اتصاله بالشعر ، اقتراباً أو تضميناً ، أو انتهاجاً لخطى التأليف الشعرى . وذلك كله يقودنا إلى التزام نوع من الكوابح أثناء التعامل مع تجليات الشعرية وجماليات التدفق الشعرى في بعض السرد العربية المعاصرة ، فلا نعدّ كل استعمال مجازى للغة ، استعمالاً شعرياً ، ولا نعدّ كل سلوك استثنائى يتسم بدرجة ما من الغرابة والجمال ، سلوكاً شعرياً . إن هناك مستويات للرواية العربية في علاقتها بالشعرية ، لا تتصنّج دونما اللجوء إلى التفصيل وضرب الأمثلة ، وهذا ما ستحاوله الفقرات اللاحقة ، وهذه المستويات تتجاوز التضييق النظرى ، أو الدقة النظرية ، التي نجدها على نطاق واسع في المؤلفات التي سعت إلى ملاحقة مفهوم «الشعرية» واشتماله من جميع النواحي .

ثالثاً - أسباب للشعرية في الرواية

عوملت الرواية في بداية نشوئها بوصفها أدباً عامياً ، لا يرقى إلى ما يتمتع به الشعر والمسرح والخطابة من مكانة سامية في الأوساط الرسمية والأدبية الغربية التي عاصرت بدايات التأليف الروائى الغربى^(١) . وعاشت الرواية معركة إثبات الوجودية ، فترة طويلة من الزمن ، إلى أن تمكّنت مع عصر الطباعة ، وانتصار البرجوازية الغربية ، على نطاق عالمى من تحويل نفسها إلى

(١) نظرية الرواية - جون هابرين وآخرون John Halperin . مقالة موت الرواية وبعثها . يسلي . أ . فيدلر - Yessly

A. Fedler - ص ٢٧٩ .

مركز الريادة ، من حيث استقطاب القراء ، وحجم المبيعات وخصوصاً في القرن التاسع عشر الذي عدّ العصر الذهبي للرواية ، وعدت الرواية فيه ثرياً حريه^(١) .

لم تكن التأليف الروائية التي دخلت معركة إثبات الموجدية مع الشعر ، في منأى عن الشعور بالنقص تجاه الشعر بوصفه فناً رفيعاً راقياً قياساً إلى الرواية ، بوصفها فناً «وضيعاً» مكتوباً أصلاً لمخاطبة العامة وتسليتها . ومن المعتقد في هذا الاتجاه أن ينزع الأدنى إلى تقليد الأرقى ، بما في ذلك الإنتاج الثقافي بكافة ميادينه ، فكان وجود الظلال الشعرية في الرواية نوعاً من تقليد الأدنى للأرقى . ولكن بعد أن تحررت الرواية الغربية من عقدة النقص المفترضة ، صار من الطبيعي أن تتخلى عن علاقاتها بالشعرية . وأبرز الاتجاهات الروائية التي نجحت في إكمال نهضة القطيعة ، الرواية البوليسية التي لاقت انتشارها السريع المدهش لدى قطاع كبير من القراء ، - الناشئين خصوصاً - ولكن الإنماط الأخرى ، لم تقطع صلتها الكاملة بالشعر ، وهذه الصلة لا تفسر وجودها عقدة النقص المشار إليها آنفاً ، وإنما هناك الطبيعة الجمالية لكل لغة ، وحرص معظم الكتاب على صيغ تأليفهم بها ، فكلماً تعلق الأمر بالتأليف الجمالي ، يتجه المؤلف بكلماته المنتقاة إلى ترتيبها ضمن أنساقها الكفيلة باستصدار الجمال ، فتقترب الرواية من الشعر ، بوصفه الأعرق بين فنون القول ، وبوصفه الأقدر على تكثيف جملة القيم الخاصة بجماليات اللغة ، ضمن السيرة العامة لحركة الثقافة الخاصة بمعظم اللغات الحية عبر التاريخ .

أما بالنسبة للرواية العربية ، فالآراء تختلف بشأن نشوئها ، فهناك من يردّها إلى الأشكال التراثية القديمة في القصّ ، ككتب الأخبار والتراجم والسير ، وألف ليلة وليلة^(٢) مقابل من يحصر تأسيسها على الرواية الغربية^(٣) . ولا يقصد من هذه المقابلة بين الرأيين تغليب أحدهما على الآخر ، بل المقصود محاولة ربط الرواية العربية المعاصرة بما يمكن تلمّسه من أسباب اتصالها بالشعرية .

تشى الأشكال التراثية للقصّ بوجود ما يشبه الإجماع على أن الكلام لا وجود إلا بالشعر ، ولذلك امتلأت مؤلفات الأقدمين بالشعر الذي يחדش السياق النصي حيناً ، ويوائمه حيناً ، وبلغ من

(١) نفسه - ص ٢٨٠ .

(٢) في الرواية العربية - فاروق خورميد - ص ٢٥ وما بعدها .

(٣) المغامرة المعقّدة - محمد كامل الخطيب - وزارة الثقافة - دمشق - ط (١) ١٩٧٦ - ص ٥

تأثير الشعر في تلك الآناء ، أن كتب التاريخ والسيرة النبوية وقعت تحت هيمنته ، حيث عمد مؤلفو تلك الفترات إلى نظم الشعر ونسبته إلى غير قائلية . وبلغ ببعضهم نسبته للجن والغيلان والشخصيات البائدة ، بمن فيهم الأعاجم الذين لم يعرفوا شيئاً عن العرب وشعرهم ، وتابعت ألف ليلة وليلة، وسواها من الكتب التي تتضمن القصص القديمة تطعيم موادها الحكائية بالشعر ، ففي هذه القصص لا يستقيم موقف له قيمته من مراقفها إلا ويروى فيه شيء من الشعر ، بل وتلتزم بعض السير كسيرة سيف بن ذي يزن بنظم الأحداث شعراً بعد كل مرحلة من مراحل السيرة المروية نثراً^(١) ، وفي هذا الإطار ، لابد من الإشارة إلى أن تطعيم الكلام بشعر من خارج النص ، لا يعنى ضرورة اتصاف الكلام بالشعرية ، بل يمكن تصنيف ذلك داخل أطر التناص وتفصيلاته الكثيرة . وهذا اللجوء إلى الشعر في السرود القديمة يشير إلى عمق التأثير الشعري في تكويننا الثقافي العربي ، من ناحية طبيعة التأليف الثقافية ، ومن ناحية التدقيق ، وانعكاس ذلك على التأليف النثرية التراثية التي امتلأت بالشعر .

في بدايات التأليف الروائي العربي الحديث ، انتهجت بعض نماذج الخطوط العامة ، للقص التراثي ، وحاولت محاكاة بعضها كلياً إلى سطح ، وحديث عيسى بن هشام^(٢) ، وقبل ذلك مؤلفات أحمد فارس الشدياق^(٣) ، وقد غلب على معظمها أسلوب المقامة في التزام السجع . والسجع بوصفه مجرد التزام للتقنية في النثر ، يعنى اتصاله بالشعرية في إطار التقليد على الأقل . فيصبح وجود القافية في الكلام النثري شرطاً لرفع المستوى من المعتاد المؤلف إلى المستوى الفني . فلا يصبح الكلام كلاماً فنياً أو أدبياً ، ما لم يصطبغ بشيء مما يميز الشعر كالتقنية في المقامات على سبيل المثال .

وهذه الأيام . . .

لا يجوز رد جميع أسباب شعرية الرواية ، إلى ما يمكن أن ينتابها من عقد نقص تجاه الشعر ، بوصفه الأنموذج الأمثل للتعبير الفني . فهناك أسباب أخرى ، يطرح وجودها الواقع النصي في عدد

(١) في الرواية العربية - فاروق خورشيد - ص ٧٢ .

(٢) بانوراما الرواية العربية - د. سيد حامد النعاج - ص ٢٦ وما بعدها .

(٣) نصوص مختارة من النثر العربي الحديث - أعلام الرواد - د. عبد الكريم الأشتر - دار الفكر - بيروت ط (٢) ١٩٦٩ -

ص ١٦٢ .

غير قليل من الروايات العربية المتصلة بالشعرية بهذه الدرجة أو تلك . مع الإشارة إلى أن وجود هذه الأسباب ، لا يعنى قطعية اشتمالها ، لكل ما يبدو قابلاً للاندراس فى خانقتها ، بحيث ترتد العناصر الشعرية إلى أحد هذه الأسباب التى سيرد ذكرها ، وأحياناً قد تخرج الشعرية عن جميع الأسباب المقترحة ، بسبب عجزها عن اشتمال كل شىء . والعجز لا يرتد إلى نقص محتمل فى الجهد والإمكانية بقدر ما يرتد إلى أن الطبيعة – المتغيرة باطراد ، والنامية باطراد – للنشاط الإبداعى الإنسانى ، وخصوصاً فى ميدان الأدب ، تجعل إمكانية الاشتمال – بحرفية الكلمة – غير واردة ، بل يبقى الاشتمال فى مرمى المقاربة والطموح . وهذه هى الأسباب المقترحة لوجود الشعرية :

(أ) الانزياح البدئى بطبيعة الحكى عن أنساقه الشفوية المتداولة فى الحياة اليومية

وهذا موجود فى العربية أكثر من سواها ، بسبب وجود الشرخ الكبير بين اللهجات المحكية والفصحى . حيث تقتضى طبيعة التعبير المكتوب بالفصحى ، نوعاً من الانسياق – العفوى أحياناً – وراء الأشكال المكتوبة فى ثقافة العربية التى يتصدّرها الشعر دون منازع ، تقليداً أو انتهاجاً ، وربما كانت هذه هى الحالة الأكثر شيوعاً وانتشاراً فى معظم الأشكال المكتوبة بالعربية ، بما فى ذلك الرواية – وربما كانت أيضاً تعكس الحدود الدنيا للشعرية فى الرواية ، بوصف الشعرية ، أو بالأحرى ، تجلياتها داخل الرواية قابلة للتفاوت الدرجى ، بحيث يكون مجرد العمل على إنجاز انزياح الكلام المكتوب عن المنطوق هو الخطوة الأولى أو الدرجة الأدنى فى سلم المقاربة الشعرية .

(ب) طبيعة الموروث الثقافى

إنّ محور هذا الموروث حول الشعر ، يشكل دافعاً قوياً ، مباشراً أحياناً ، وخفياً معظم الأحيان ، لأنّ تنحو تأليفنا الروائية ، منحى التعبير الشعرى ، ولا يجوز أن يغيب عن المشهد ، طبيعة المناهج المدرسية – فى المرحلة الابتدائية خصوصاً – التى يحتكر فيها النص الشعرى ، كل ما يمكن قوله بشأن جماليات التعبير اللغوى ، بالإضافة إلى أنّ التعليم فى مراحلها التالية يكرّس هذه الحالة . وخصوصاً أنّ عصوراً عربية بكاملها ، كالعصرين الجاهلى والأموى ، لا تكاد تضمّن من أشكال

الإنتاج الثقافي شيئاً مهماً سوى الشعر . وعندما يصير الكاتب كاتباً روائياً ، فمن الطبيعي أن تتسرب إلى عمله الكتابي - الروائي ظلال كثيرة مما تجذر في تكوينه المعرفي ، من تراكيب وتعابير وصياغات ذات طابع شعري خالص . في حال افتراضنا أن الروائي يتعمد الابتعاد عن الصياغات الشعرية أثناء كتابة الرواية . فهناك من الروائيين من يؤمن بأن جودة التعبير ، تقاس بمدى الاقتراب من الشعرية التي تشكل أساساً عميقاً ، لغالبية بنياتنا الثقافية الجمعية في المنطقة العربية .

(ج) الأسلوب الشخصي للكاتب

من المسائل البارزة في عالم الأدب ، بحث الكتاب والأدباء جميعاً عن أسلوب شخصي يميزهم عن سواهم . فالافتراق الدرجي الذي يمكن أن يؤدي عبر تراكم الإنتاج الثقافي إلى افتراق نوعي عن النسق ، شرط لابد من تحقيقه ليصبح الفن فناً .

والبحث عن الأسلوب المميز ، بحث بدهي عن ضرورة الافتراق عن الآخرين وضرورة إثبات الموجدية في المجال الخاص لكل باحث عن التميز . وفي إطار الكتابة الروائية ، يبحث الروائيون عن أساليبهم الشخصية المختلفة ، ليس في الصياغة النهائية لكلية العمل الروائي فقط ، وإنما أيضاً في مجال صياغة العبارة وانتقاء الألفاظ . فيصل الأمر أحياناً إلى عدّ الزمن الموحش، لحيدر حيدر، و الزمن الآخر، لإدوار الخراط قصائد مطوّلة ، يكاد ينعدم فيها العنصر الحكائي، ولا تفتقد - لتصير شعراً خالصاً - سوى الضبط الإيقاعي ، وتوزيع الكلمات والسطور داخل الورق الطباعي ، بما يلائم الشكل الشعري .. وهذه الأساليب ليست واسعة الانتشار في التأليف الروائي العربي المعاصر ، إلى الدرجة التي تجعلنا ننفي عنها السمة الشخصية الفردية لأسلوب الكاتب .

وحتى في المثالين المشار إليهما ، هناك فروق واضحة بين السمات العامة لأسلوب حيدر حيدر وأسلوب إدوار الخراط في الصياغة الشعرية للعملين . وما يؤكد اتساق الأسلوب الشخصي للروائي بالشعرية أو بأحد اتجاهاتها ، أن الأسلوب ذاته يمتد إلى الأعمال الأخرى للكاتب . فعلى سبيل المثال، ينسحب التعامل الشعري مع العبارة واللفظة والمقطع والبناء الكلي للعمل ، على مجمل أعمال الروائي السوري حيدر حيدر ، بما في ذلك مجموعاته القصصية «كالرمض والوعول» ، وينسحب أيضاً حتى على أعماله ذات الطابع السياسي أو الصحافي «كأوراق المنفى» . والأمر نفسه يمكن قوله

بشأن إدوار الخراط الذى يمكن عدّ عمله الروائى «الزمن الآخر» مجرد تكملة لعمله الأول «رامة والتنين» رغم المسافة الزمنية الفاصلة بينهما^(١). ويصل الأمر بما لارميه Mallarmé إلى جعل الشعرية ناتجاً حتمياً للأسلوب أى أسلوب حين يقول : «كلما كان هناك أسلوب كان هناك إيقاع شعري»^(٢) ولذلك من الطبيعى أن تغلب السمة الشعرية على أعمال كاتب ما ، وتنحسر عن أعمال سواه .

(د) الشاعر الذى يتحوّل إلى كتابة الرواية

فى الحياة الثقافية العربية المعاصرة ، عدد من الشعراء ، لجؤوا إلى كتابة بعض الروايات ، بعد أن انتشرت أسماؤهم فى عالم الشعر . بعض هؤلاء انقطع عن كتابة الرواية بعد تجربته الروائية الأولى ، كممدوح عدوان الذى كتب «الأبتر»^(٣) ويندر عبد الحميد الذى كتب «الطاحونة السوداء» . وبعضهم تابع كتابة الرواية كإبراهيم نصر الله ، وسليم بركات . وهناك شعراء آخرون ، نفترض أنهم يرسمون الخطط للشروع فى كتابة رواية ، من أجل طرح بعض ما يعجز عنه الشعر . ويندر أن ينتقل شاعر إلى كتابة رواية ، دون أن ينقل إلى تجربته الروائية مقادير من ملامح تجربته الشعرية . لا نجد فى «الأبتر» لممدوح عدوان ملامح شعرية كالتى نجدها فى أعمال أخرى ، ربما لأنّ الشاعر عندما يكتب شيئاً غير الشعر ، يعتمد أن يكتب الرواية وفق ما يعيه مسبقاً من افتراق قوانين الكتابة الشعرية عن سواها من أشكال الكتابة الأخرى . ولكن عندما يسترسل الكاتب - الشاعر فى الكتابة ، وتتخى عملية الرقابة الواعية التى يمكن أن تتدخل لوضع الكتابة فى قوالبها الموضوعية والمقررة مسبقاً ، من الطبيعى أن تطلّ التجربة الشعرية برأسها كلما أتيح لها ذلك .

يستحسن أن يساق فى هذا الاتجاه ، أن عدداً ليس قليلاً من الذين صاروا كتّاباً فى مختلف الميادين ، وليس فى مجال الرواية فقط ، مارس كتابة الشعر فى فترة سابقة وتمتدّ ممارسة الكتابة الشعرية فى المنطقة العربية ، لتشمل أشخاصاً كثيرين ، لا علاقة لهم بالكتابة ، وربما كانت أنصبتهم

(١) صدرت الطبعة الأولى من «رامة والتنين» عام ١٩٨٠ والطبعة الأولى من «الزمن الآخر» عام ١٩٨٥ مع ملاحظة أن الكاتب قضى وقتاً طويلاً فى إنجاز روايته الأولى .

(٢) نقلاً عن بلاغة الخطاب وعلم النص . د. صلاح فضل - ص ٢٩٣ .

(٣) عند صدور «الأبتر» لم يكن ممدوح عدوان معروفاً فى الأوساط الثقافية إلا بصفته شاعراً على خلاف ما هو عليه حالياً من ممارسة للكتابة المسرحية والترجمة وكتابة السيناريو .

من التحصيل العلمى ضئيلة . وخصوصاً فى مرحلة العمر الرهيف ، الذى تفتتح فيه بواكير التجارب الشعورية العنيفة تجاه الجنس الآخر بشكل خاص وتجاه الحياة بشكل عام . ومن الطبيعى أن تترك هذه التجارب الشعرية العابرة تأثيراتها فى مستقبل الذين صاروا كُتَّاباً - روائيين وغير روائيين - فتظل الهواجس الشعرية كامنة فى الأرضية النفسية ، والثقافية للكاتب ، إلى أن تجد ما تستطيع الإطلالة منه على عالم الوعى ، وعلى المجال الرؤيوى الذى يتم بواسطته التواصل مع الآخرين فتتسلل ، أو تنتقل ، تلك التجارب - الشعرية والشعورية - القديمة إلى بعض الأنماط الكتابية التى ينتجها الكاتب - الروائى فى حالتنا هذه - وهو فى حالة من النضج الفنى ، تمكنه من استثمار مادته القديمة ، بصورة لا تتنافر مع طبيعة النص الذى يتضمنها ؛ وما يسهم فى تكريس هذه الحالة أن كُتَّاباً كثيرين - وأشخاصاً ليسوا كُتَّاباً يحملون تجاربهم الثقافية المبكرة ، فيما كثيرة من المرجح ، أنها لا تستطيع احتمالها بشكل موضوعى .

(هـ) حالة التناص

التناص باختصار ، هو أن يتضمن نص ما - روائى أو غير روائى - نصاً آخر ، بحيث يؤدى وجود النصين معاً إلى إحداث عدد من الإحالات الإضافية إلى خارج النص الأصلي ، وإشاعة عدد من الأجواء ، والمناخات الجديدة التى يعجز عن إشاعتها بمفرده ، أو تكون إشاعتها دون القوة المرجوة ، ما لم تتم الاستعانة بالنص المتضمن . بالإضافة إلى وجود بعض المقاصد التقليدية المتوخاة من عملية التناص ، كالتمثيل ، والاستشهاد ، والاقتباس والدعم بأقوال أخرى أكثر انتشاراً وشهرة ، تشكل عيون الشعر العربى التراثى ، وأبياته المفردة ، حالته النمطية المثلى ، وخصوصاً تلك الأبيات التى ذهبت مثلاً سائراً ، يتجاوز تخومه الزمانية والمكانية ، كالحكم الشهيرة للمتنبى وأبى تمام على سبيل المثال . إن مجرد تضمن النص الروائى نصاً شعرياً - حتى لو كانت بيتاً واحداً - يعنى إسهاماً فى إشاعة المناخ الشعرى ، فكيف إذا امتدت تأثيرات الشعر إلى النص الأصلي الذى تضمنه ، كما فى «رامة والتنين» التى اختتمها أدوار الخراط بأبيات للحلاج :

«ندى غير منسوب إلى شىء من الحيف
سقانى مثلما يشرب فعل الضيف بالضيف
فلما دارت الكأس دعا بالنطع والسيف

كذا من يشرب الراح مع التتين في الصيف (١)

وجاء هذا الاختتام وكأنه عنوان مضمّر ، أو فكرة ضمنية مكثفة لما ورد في الرواية . وحيدر حيدر يصدر أطول رواياته «وليمة لأعشاب البحر» بمقطع يبدو مقتطعاً من قصيدة مترجمة ، لولا نسبته إلى الروائي الأمريكي هرمان ملفل **Heraman Melville** ، ولكن ما يزر به هذا المقطع من شعرية متدفقة والطريقة التي اعتمدها حيدر حيدر في ترتيبه داخل الصفحة التي يفتح بها الرواية أمران يجعلان هذا المقطع شعراً خالصاً أولاً ، ويجعلانه أيضاً تكتيفاً ما لجملة التفاصيل التي تزخر بها الرواية ثانياً بحيث نستطيع عدّ بقية النصّ الروائي تنويعاً أو شروحاً تفصيلية لما ورد في الافتتاحية الشعرية :

وأنا الصياد الذي لا يرتاح أبداً

الصياد الذي لا وطن له

والتي أقصدها ما تزال تطير أمامي ؛ وأنا سأتابعها ،

مع أنه قادتنى إلى ما وراء الجبال ،

عبر بحار بلاشموس

داخل الليل والموت (٢) .

وتحسن الإشارة أيضاً إلى أن تعريف الرواية في الصفحة الأخيرة للغلاف الخارجي جاء تعريفاً شعرياً من ناحية مضمونة ومن ناحية طريقة الترتيب ، مع ملاحظة اقتطاعه من داخل الرواية :

وما كانت الصباحات الجميلة قد استيقظت بعد ،

لكن البحر كان يركض

تحت الليل كطفل بالشاطئ ويهوى .

(١) رامة والتنين - إدوار الخراط - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط (١) ١٩٨٠ - بيروت - ص ٣٢٩ .

(٢) وليمة لأعشاب البحر - حيدر حيدر منشورات خاصة - ط (١) ١٩٨٢ - بدون مكان للنشر - ص ٥ .

هو كان فى زمن ما
الموجة التى تصدم بالرمل ..
الاندفاع الأزرق الجميل كان يتحول
إلى زبد منحسر ... (١) .

وأميل حبيبي ، يضع أبياتاً من الشعر التراثي لامرئ القيس وأبي نواس وغيرهما فى السياق النصي ، ويضع أيضاً بعض المقاطع من الشعر العربى الحديث للشعراء الفلسطينيين المعروفين محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وسالم جبران وسميح صباغ فى صدر بعض فصول روايته المشهورة «الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل» كما فى هذين المثالين :

«كالعيس فى البيداء يقتلها الظما والماء فوق ظهورها محمول» (٢) .
«كما تحب الأم طفلها المشوها
أحبها

حبيبتى بلادى» (٣)

وتحسن الإشارة إلى أن حالات تضمين الشعر فى الرواية العربية كثيرة الانتشار ولا يحدّ وجودها أحياناً طبيعة انتمائها إلى نسق آخر ثقافى - لغوى خارج عن نسق الحكى ، ولا يحدّه أيضاً حجم المادّة المتضمنة الذى اعتدناه محدوداً عموماً . ففي «مفترق المطر» قصائد طويلة جداً اثبتتها الكاتبة بطولها (٤) . وفى «الشطّار» قصائد مطوّلة نسبياً احتلت عدداً من الصفحات (٥) . مع فارق رئيس يتلخّص فى أن قصائد «مفترق المطر» ليست للكاتب ، بينما قصائد «الشطّار» لمؤلف الرواية نفسه . ولكنّ المثالين يصلحان لتبيان هذا الجانب من اتصال الرواية بالشعرية .

(١) وليمة لأعشاب البحر - حيدر حيدر - الصفحة الأخيرة للغلاف .

(٢) الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل - إميل حبيبي - ط (١) ١٩٧٢ - بلا مكان - ص ٧٣

(٣) نفسه - ص ٨٩ .

(٤) مفترق المطر - يوسف أحد المحمود ، وأطول القصائد تقع فى خمس صفحات ، من ٣١١ إلى ٣١٦ .

(٥) الشطّار ، محمد شكرى ، من ص ١٦٣ إلى ١٦٦ وتضم هذه الصفحات ثلاث قصائد وهناك قصيدة ختامية «طلحيس»

من ٢١٣ إلى ٢١٧ .

(و) رفع مستوى التعبير والتعويض عن فقر الأحداث

الرواية بأكثر مفاهيمها انتشاراً ، مجرد عرض لعدد من الأحداث . وأحياناً تقاس جودة الرواية بمقدار ما تضمه من أحداث ، بالإضافة إلى المقدار الذي تضمه هذه الأحداث من عناصر غريبة وخارجة عن المعتاد ، تشكل آخر المطاف حالة الانزياح المعروفة ، التي تشكل بدورها الافتراق النوعي بين وقائع الفن وسواها من وقائع الحياة .

والرواية العربية المعاصرة ، لم تعد في كثير من نماذجها رواية أحداث . بل يصبح فيها أحياناً الحدث الاستثنائي في الحياة الواقعية والفنية ، كانتحار شابة في شرح في تاريخ طويل، على سبيل المثال ، مجرد حدث هامشي ، تعبّر الرواية ببرود وحيادية ، واختصار^(١) ، لصالح تلك الحشود الكبيرة من التأمّلات الجمالية التي تعرض مشاهد باردة من تفاصيل الحياة اليومية : لوحة : ينسحب مجد ليشارك شجن في صناعة القهوة . بهدوء يخلق وراءه الباب . نسمع للحظات ثرثرة المدفأة . تقيمني الرغبة الحائرة عن مجلسي للتلقي أعياناً برمة . وأقول للبنى : «هل تدخنين؟» وأقدم لها سيجارة . تبسم بوجود تمسكها بشفتيها . «هل نشطها كما في السينما؟» ونضع عود الثقاف المشتعل بين السيجارين . تمجّ شفتاها الدخان . تطلقانه وأنا واقف أمامها . ويهوج شيء مثل حقد نافذ الصبر ، تجمد هي وقد استولى على انفعالاتها خدر عصبي^(٢) . فلكي يعوّض الروائي فقر روايته بالأحداث من جانب ، أو يشحن الأحداث الباهتة الباردة بنوع من السخونة والتوتر من جانب آخر ، يلجأ إلى رفع مستوى التعبير ، ورفع درجة توتره . ومعروف أن التعبير الكلامي ذا السوية الرفيعة والتوتر الحاد ، والنبرة الحارة .. أمور يمكن عدّها جميعاً شعراً ، حتى لو جاءت داخل الأنساق الأخرى للحكي المعتاد أو المتراخي في الرواية .

(ز) تنويع التعبير ، وتعدد الأصوات

الطبيعة المركبة للرواية ، ومرونتها التي تمكّنها من استثمار عدد من الميادين المعرفية التي لا تتصل بالفن اتصالاً مباشراً ، كالتوثائق والجغرافية وعلم النفس ، تجعل وجود الشعر في الرواية أمراً .

(١) شرح في تاريخ طويل - هاني الراهب . المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط (١) ١٩٧٩ ص ١٣٤ .

(٢) نفسه - ص ٢١٠ .

طبيعياً ونوعاً من تحصيل الحاصل الذى تقتضيه الطبيعة المركبة لفن الرواية ، بوصف الشعر واحداً من مظاهر التعدد ، ونوعاً من الاستجابة التلقائية لمرونة الجنس الروائى . بالإضافة إلى أن توزع الشخصيات الروائية ، بين الطبائع ، والمهن والأحوال الاجتماعية ، والمستويات الثقافية ... يقتضى وجود شخصيات ذات صلة مميزة بالشعرية ، «فسامر البدوى» فى الزمن الموحش لحيدر حيدر شاعر، و «مصطفى سعيد» فى «موسم الهجرة إلى الشمال» للطبيب صالح يحاول كتابة الشعر ... على سبيل المثال .

(ح) الكتابة الجديدة والنص المفتوح

فى الكتابة الفنية العربية المعاصرة ، عموماً ، نوعٌ من تداخل الأجناس الأدبية فيما بينها ينجم غالباً عن إحساس الكاتب ، أو عن ثقته ووعيه ، بعجز الجنس الواحد عن استيعاب ما يريد طرحه ، أو عكسه من تجربته الشعورية أو الإبداعية . فيختلط الشعر بالحوار ، والحوار بالحكى السوى ، والنقاش والتنظير ، والتفلسف وما إلى ذلك .

وبسبب وجود نوع من المطالبة الضمنية ، أو الصريحة ، بوجوب نسبة النص إلى أحد الأجناس المعروفة فى الأدب ، تنضوى مثل هذه النصوص غالباً فى خانة الرواية لقدرتها على ابتلاع كل الأشياء المتوائمة والمتناقضة ، على حدّ سواء . فتجد أحياناً جملة «رواية» على غلاف نصّ حوارى بكامله ، «كالسّد» لمحمود المسعدى ، أو «الحفاة وخفى حنين» لفارس زرزور ، ربّما لأنّ هذين النصّين لا يحققان كامل الشروط التى يجب توافرها فى المسرح ، بينما لا تفرض الرواية شروطاً مماثلة لتبنى مثل هذين النصّين . وهناك لوحات يختلط فيها الشعر بالقصة القصيرة كما فى «رامة والتنين» لأدوار الخراط و «حدث أبو هريرة قال ..» للمسعدى ، وكلّ تمتّ نسبته لفنّ الرواية بسبب العجز عن الانضواء الدقيق فى خانة القصة القصيرة أو الشعر .

مثل هذه النصوص ، ليست واسعة الانتشار فى التأليف الإبداعية الغربية المعاصرة ضمن حدود اطلاعى ، لكنّها موجودة ، وما يرجّح احتمالات ازدياد انتشارها أمرار :

الأول : تبرّم الكتاب ، وخاصة فى بداية حياتهم الثقافية ، بضيق الأجناس الأدبية المنجزة عن استيعاب تجاربهم الإبداعية التى يرونها على درجة كبيرة من الاتساع والانسحاق خارج هذه الأجناس .

والثاني : أن بعض المبدعين يجربون ابتداع أنماط جديدة للكتابة ، تؤدي إلى إنتاج نصوص ، لا تنسب إلى جنس بذاته ، والنصوص التي تم إنتاجها بهذا الإتجاه ، حمل معظمها اسم الرواية ، والتزمت غالبية أنساقها منهج الشعر ، من حيث التكثيف والتوتر ، والانفعال ، واللغة الحارة ، وخضوع الإيقاع الداخلي إلى شيء من التنظيم ، وتقطيع النص إلى فقرات وأسطر شبيهة بطرائق التقطيع الشعري كما في هذين المثالين : الأول من «الأوباش» لأحمد يوسف داود ، والثاني من «براري الحمى» لإبراهيم نصر الله :

- «كانت الأرض أولاً ثم كان الهمّ

في البدء اغتصبها الكائن البشري ثم أخذت هي تغتصبه

الأرض دائماً مثل جسد فتى مثقل بوعوده

ثمرة فجّة أو ناضجة ، كما تطلب أنت أو كما ترغب ، ولكنها ترجع أبداً
إلى فطرتها ..

إلى قوة الولادة المتجددة في خفايا كيائها العجيب إلى الانهيارات المفاجئة
لكل ترتيب بشري .. تدور صاعدة مخترقة ملكوت الإنسان ، الذي يعيد
اختراقها مرة بعد مرة .

وكل مرة تضمّه إليها مؤقتاً أو نهائياً

لا فرق ! ... ولكنه ينتهي دائماً على صدرها ..

على صدرها يسقط

على صدرها ينهض

على صدرها يشعل الحرب

على صدرها يكبر

وعلى صدرها يبنى الفنادق السياحية العظيمة

سلاماً أيتها الأرض» (١) .

– «مدينة بلا بحر

والماء ملؤها

مدينة بلا أرض

والرمل يغطي كل كائناتها» (٢) .

لا شك في أن هذين المثالين المقتطعين من السياق النصي داخل الروايتين يعدان شعراً خالصاً، من جميع النواحي ، مع ملاحظة أن اقتطاعهما من سياقهما لا يؤثر في السياق الخاص بتطور السيرة الخاصة بالخيوط الحكائية ، مع وجود فرق نوعي بين الروايتين ، حيث تعاود «الأويش» نبرتها الواقعية «أحسّت أنها تبسم فلكسته بكوعها قائلة : يلحن والدك .. ابن حرام انصرف. لكن إحدى يديه استقرت على (٣) .»

في حين تتشكل «براري الحمى» بمجملها من أنساق لغوية يمكن عدّها أنساقاً شعرية خالصة بالمعنى الأرحب لمفهوم الشعرية بالطبع ، بحيث يصبح النصّ الروائي كله مشكلاً من أنساق شعرية.

رابعاً – توضعات الشعرية في الرواية العربية المعاصرة

هناك روايات عربية معاصرة كثيرة تستطيع أن تكون روايات شعرية ، من خلال النظرة الكلية إلى العمل الروائي ، ولكن خصوصية التأليف باللغة العربية ، تتيح لنا ، بقدر مقبول من الوضوح استجلاء حدّ الشعر ، وحدّ الحكى ، في الرواية ، بحيث يمكننا ذلك ، من اقتراح بعض المواضع التي يتدرّج عبرها التعامل مع الشعرية ، من الوحدات ، أو البنيات الصغرى في مجمل أفعال الكلام ، المفردات ، باتجاه كلية العمل الروائي ، مع الإشارات إلى أن حالة التدرّج ، لا يشترط العثور عليها ضمن الرواية الواحدة ، وإنما يكون التدرّج من الروايات التي اقتصرت شعريتها على جوانب محدودة ، باتجاه الروايات التي يغلب عليها انصواؤها في خانة الشعرية ، كما سيتمّ التبيين :

(١) الأويش – أحمد يوسف داود – ص ٧٩ – ٨٠ .

(٢) براري الحمى – إبراهيم نصر الله – ص ٤٩ .

(٣) الأويش – أحمد يوسف داود – ص ١٢٠ .

(أ) شعرية اللفظة

الشعر والرواية والنقد والفلسفة ، وسواها من فروع العلوم الإنسانية ، تستعمل الكلمات نفسها ، ولكن طرائق ترتيب الكلمات ، وتشكيلاتها النسيجية ، هي التي تؤدى إلى نشوء الأنواع والأجناس الثقافية ، وافتراقها عن بعضها . وعلى هذا الأساس لا يمكن أن تنسب إلى كلمة معينة صفة الشاعرية ، ونحجبها عن الأخرى . وإنما وجودها داخل السياق أو النسق هو الذى يمنحها صفة الشعرية ، أو يحجبها عنها .

ومع ذلك .. فإن توجه التأليف الشعرى إلى انتقاء ألفاظ معينة لوضعها فى القصيدة ، وتعمد الابتعاد عن ألفاظ أخرى ، يكرس - عبر تراكم الإنتاج الشعرى - اندراج عدد من الألفاظ فى إطار الشعرية . وهذه الألفاظ لقيت عناية خاصة فى البلاغة المدرسية التى تفرد حيزاً مستقلاً لدراسة ألفاظ النص ، بحيث يؤدى مجرد تخصيص الحيز إلى الاعتراف بوجود ألفاظ ذات شأن أهم ، أو أفضل ، بمقاييس البلاغة الشعرية وألفاظ أخرى أقل شأنًا ، بالإضافة إلى أن النقد القديم عموماً وفرق بين لغتين لغة يقصد بها الفهم والإفهام وهى اللغة التى تجرى بها الأحداث العادية ، ولغة أخرى تتجاوز الإفهام إلى ما وراءه من الحسن والقبول والإثارة وهى اللغة البلاغية أو الأدبية ، (١) .

وربما كان الأكثر اتصالاً بقضية اللفظة الشعرية ، أو شعرية اللفظة ، ما يحاوله النقد الأدبى المعاصر بخصوص تحديد قاموس اللغوى للشاعر أو الروائى ، وإحصاء الكلمات التى يستعملها فى إنتاجه الأدبى بمجمله ، أو فى كل عمل على حدة ، بالإضافة إلى تبويب الكلمات ، وملاحقة تواتر بعضها أو تكراره ، عل ذلك يساعد على استنباط جملة من الأحكام الوصفية ، والقيمية ، اعتماداً على سعة قاموس اللغوى للكاتب ، ومدى اتكائه على ألفاظ تسير فى اتجاه معين ، أو تتعمد مجانبة اتجاه آخر ، ففى الدراسات التى أجريت حول أعمال الكاتب الإيرلندى جيمس جويس James Joya تم إحصاء الكلمات التى استعملها فى بعض أعماله حيث يشتمل قاموس جويس اللغوى فى صورة الفنان فى شبابه، على (٩٢٤٨) كلمة . ويبلغ قاموسها اللغوى فى «عوليس» ٢٩٨٩٩ كلمة ، ومجموع كلمات القصة يبلغ (٨٥٠٠١) وعدد كلمات «عوليس» (٢٦٠٤٣٠) كلمة . ولهذه الدراسات أهمية قصوى فى تتبع تيار الوعى فى أعمال جويس وفى كشف أغوار خلفية تفكيره النفسى (٢) .

(١) نظرية اللغة فى النقد العربى - د. عبد الحكيم راضى - ص ٣٠ .

(٢) موسوعة جيمس جويس - د. طه محمود طه - ص ١٦٤ .

ولا يقف الأمر عند حدود اللفظة ، بل يصل الأمر بنوفاليس Novalis ومالارميه Mallarmé إلى عدّ الحروف الأبجدية أعظم الآثا الشعرية ، وكان الشعراء الروس يعجبون من الطابع الشعري لبطاقة الخمور «فيازيمسكي» ومن قائمة أثواب القيصصر «غوغول» ، ومن مؤشر السكك الحديدية «باسترناك» بل ومن فاتورة الصبان «فروتشيليك» (١) .

وفي الرواية العربية المعاصرة نجد وفرة في الأمثلة التي ينتقها الروائي للمقاطع ذات التدفق الشعري ، بحيث يختلف قاموسه اللفظي ، في هذه المقاطع ، عنه في المقاطع الأخرى اختلافاً بيناً ، كما في «وليمة لأعشاب البحر» التي تزدهم مقاطعها ذات التدفق الشعري بكلمات تنعدم في المقاطع ذات الجانب التوثيقي الخاص بتجارب الشيوعيين العراقيين :

– جاء صوتها من البحر ، سمعه وهو داخل المدار الراقص في سماء الطيوف الوردية . كانت تناديه ليأتي . ظهرت هناك بيضاء ، سعيدة كأميرة ، فوق الصخور ، بينما الماء يقطر كحبيبات الماس من جسدها المتوهج تحت الشمس (٢) .

– يوم انطلقت المظاهرات وبدأت الاشتباكات في جامعتي بغداد والبصرة شارك في الاصدامات والحوارات ، كان يمتلك منطقاً جدلياً متماسكاً ، ويتمتع بقدرة فائقة على إدارة دفة الحوار (٣) .

فمن الواضح أن المقطع الأول يزدهم بكلمات بذات إشعاع شعري لا نجده في كلمات المقطع الثاني ، «كالبحر» ، والراقص والمدار ، والطيوف ، والوردية ، وحبيبات الماس ، والمتوهج ...، بحيث يمكن عدّ هذه الألفاظ ألفاظاً شعرية على خلاف ما نجده في المقطع الثاني ، «كالمظاهرات والاشتباكات» ، والاصطدامات ، والحوارات ، والمنطق الجدلي المتماسك ، والقدرة الفائقة .. إلخ .

(ب) شعرية التركيب

الشعرية بحسب معظم الآراء التي تناولتها «خصيصة علائقية» ، أي أنها تجسّد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر

(١) قضايا الشعرية ، ياكوبسون R. Jakobson - ص ١٠ ، ١١ .

(٢) وليمة لأعشاب البحر - حيدر حيدر - ص ١١ .

(٣) نفسه - ص ٥٠ .

دون أن يكون شعرياً،^(١) . ولا بد من وجود طرفين في الحدّ - الأدنى لإنشاء علاقة ، بحيث يكفي أحياناً في العربية إسناد كلمة إلى كلمة أخرى ، لتكوين مناخ شعريّ ، دون أن تستطيع الكلمتان تشكيل جملة نحوية بالضرورة ، كما في عناوين بعض الروايات : «مفترق المطر» و «مدن الملح» و «الزمن الموحش» وعودة الطائر إلى البحر .. هذه العناوين لا يغيب عن ذكرها قصديّة الإشارة إلى الطاقة الشعرية التي يكتفها عنوان الرواية ، دون أن تمتدّ الشعرية إلى دواخل النصوص بالضرورة .

عنوان الرواية ، المؤلف من كلمتين أو أكثر ، يشكّل تركيباً لغوياً يطرح قيمة بلاغية أحياناً ، ويدخل في صلب البلاغة الشعرية أحياناً ، كالأمثلة السابقة ، ويمكن أن يقتصر على دلالة لغوية أو معجمية لا صلة لها بالشعرية ، «كأولاد حارتنا» و «اللص والكلاب ..» و «سباق المسافات الطويلة» و «سداسية الأيام الستة» . وفي كلّ الحالات ، لا ينبغي التعامل مع العنوان المؤلف من تركيب لغوي يتضمّن قيمة شعرية ، بوصفه منطلقاً يواصل امتداداته وإشعاعاته إلى ما يليه في النص الروائي . فمن المؤكّد وجود افتراقات حادة وشاملة ، يقيّمها الروائي - عامداً أو غير عامد - بين الرواية وعنوانها .. بما في ذلك الإشعاع مبنه ، الذي يقتصر وجوده على العنوان في روايات عربية كثيرة «كالثلج يأتي من النافذة» لحنّا منيه ، و «مطر في صباح دافئ» لسوى البنا . اللتين يوحى عنوان كلّ منهما بأنّ السيرة العامة داخل النص ، ستتخذ منحى ، يحتلّ فيه التعامل مع الطبيعة الجميلة ، حيزاً واسعاً ، بالإضافة إلى ما يستتبعه ذلك ، من تدفّقات عاطفية وانفعالية . ولكنّ الروائيتين ، سعنا إلى معاينة أحداث ووقائع يغلب عليها الطابع السياسي المباشر ، مع الفارق الكبير بين السوية الفنية للروائيتين ، إذ تتشكّل «مطر في صباح دافئ» من تسجيل باهت لبعض التجارب الصغيرة السطحية أثناء العيش في بيروت - الحرب الأهلية . بينما يمكن عدّ «الثلج يأتي من النافذة» ملمحاً لا يجاوز في تاريخ الرواية العربية ، والإشارة ضرورية أيضاً .. إلى أن السياسة لا تعنى نقيضاً حتمياً للشعرية .

وشعرية التركيب ، أو شعرية العبارة ، لا يجوز بالطبع قصرها على العنوان ، فالعبارات الأكثر إشعاعاً بالطاقة الشعرية ، تتوضع داخل النص ، وتتغلغل في نسيج سيروراته المختلفة ، وخصوصاً خارج الأنساق والمقاطع التي تضمّ دفقاً شعرياً ، جلياً ، يتجاوز عدّة أسطر في الحدّ الأدنى .. وكما في هذه الأمثلة ، المقطعة من سياقات لا تتصل بالشعرية ، إلا إذا تمّ قدر كبير من الالتفاف حول

(١) في الشعرية - د. كمال أبو ديب - ص ١٥ .

النص وتأويل الدلالة ، أو تمّ عدّ النصّ الروائي بمجمله حالة من حالات الشعرية :

- «قُرْبِي مملوءة هواء ، وقوافلي ظمأى ، والسراب يلمع أمامي في متاهة الشوق»^(١) .

- «الزنجي عندما يشرب يشرب الدنيا»^(٢) .

- «بقايا وردة أتعبتها كثرة الأيادي»^(٣) .

- طفلة اعتقلت عيونها انتباه الآخرين»^(٤) .

- «أخذت الشمس مجدها في كبد السماء وراحت تطلق حرارتها على هواها»^(٥) .

- «وأمارس الوطن مع الآخرين بأكل الكبة والتبولة والحمص وال فول وبرقص الدبكة»^(٦) .

معظم الروايات التي اقتطعت منها الأمثلة السابقة فقيرة بالمقطع ذات الطابع الشعري وتكاد تشكّل أنموذجاً للروايات التي تستمد جمالها من جماليّات السرد المنقطعة كلياً عن الجماليات المعهودة في اللغة الشعرية ، وقيم البلاغة ، وتتضح حدّة المفارقة بين الإشعاع الشعريّ للعبارة المركّبة من طرفين في الحدّ الأدنى ، في المثال الأخير المقطع من «طائر الحوم، لحليم بركات ، وممارسة الوطن، تركيب شعري لا تقتصر إثارته على جذّته ، وعلى امتداد مسافة المجاز بين الوطن وممارسته امتداداً مدهشاً ، من خلال القدرة على الجمع بين حدّين قلّما يخطر في البال اجتماعها . بل تنفتح الإثارة باتجاه جميع أولئك المقيمين خارج الوطن ، والظالمين إلى أدقّ التفاصيل التي تشكّل جزءاً م كينونتهم الشاملة ، حتّى لو اتّسمت بالطرافة وشيء من اللهجة الساخرة

(١) موسم الهجرة إلى الشمال - الطيب صالح - ص ٦٧ .

(٢) حكاية زهرة - حنان الشيخ - منشورات خاصة - بيروت - ط (١) ١٩٨٠ - ص ٤٤ .

(٣) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش - واسيني الأعرج - ص ١٩ .

(٤) نفسه - ص ٢٢ .

(٥) الوجه الآخر للسقوط - حسن صقر - وزارة الثقافة - دمشق - ط (٢) ١٩٦٩ - ص ٦٧ .

(٦) طائر الحوم - لحليم بركات - ص ٤٣ .

«كأكل الكبة والتبولة والحمص والفول، التي شكّلت في النسق المقطع من الرواية ، مفارقة كبيرة بين الشعرية المتضمنة في «أمارس الوطن، وما يلي ذلك من تفاصيل نقيضة للشعرية ، ربما لأنها تحيل - أكثر ما تحيل - إلى الاتهام والشراسة والتخمة ، وما يترتب على ذلك من آليات عضوية لا علاقة لها بالشعرية . والأمثلة الأخرى تكاد تشكّل تنافراً ، أو خروجاً واضحاً ، من ناحية التركيب اللغوي المتّصل بالإشعاع الشعري أو التشكّل المجازي ، ليس فقط عن النسق أو السياق الذي يضمّها ، وإنما عن كامل النص الروائي «فحكاية زهرة، و «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، و «الوجه الآخر للسقوط ، روايات تعرض أحداثها بواقعية شديدة - منفرة أحياناً - والأمثلة التي اقتطعتها منها جاءت غريبة عموماً عن غالبية التراكييب المستعملة في هذه الروايات ، ومع ذلك فقد امتدّت الشعرية إليها من خلال أمثلة قليلة نجدها منثورة في ثنايا الرواية . وبالنسبة للعبارات داخل المقاطع الشعرية الخالصة ، فالأولى أن يتم إدراجها في خانة الحديث عن شعرية المقطع ، بوصف العبارة مجرد وحدة صغرى داخل السياق .

(ج) شعرية المقطع

يحدث أن يجرب الروائي كتابة الشعر الخالص ، مثلما يحدث أن يجرب الشاعر كتابة الرواية . ويحدث أيضاً أ يحتفظ الكاتب - روائياً وغير روائي - بعدد لا يحصى من المسودات واليوميات التي تملأ «أرشيفه» الشخصي بوصفها مشروعاً مؤجلاً ، لكتاب قادم ، يمكن أن يكون رواية أو سيرة ذاتية، أو غير ذلك .. أو على الأقل .. فصولاً ، أو مادة خاماً قابلة للمعالجة ، وإعادة الإنتاج بما يتفق مع وضعها داخل المؤلف الجديد . وفي حالة التأليف الروائي ، يتم استثمار المسودات القديمة واليوميات بصورة مثالية ، بسبب الرحابة المميّزة للرواية ، وقدرتها على الذهاب أماماً وخلفاً وماضياً ومستقبلاً . وحتى في حال الخروج عن السياق العام ، فإن الروائي يستطيع أن يتدبّر أمر ما يخرج عن السياق ، من خلال نسبته إلى شخصية غريبة الأطوار مثلاً ، أو يعرض إحدى الشخصيات لحالة غريبة «شاذة» بحيث لا يكون الخروج عن السياق متنافراً بشدة مع السياق ؛ والمقاطع ذات الترسل الشعري التي تحشر داخل السياق هي الأكثر شيوعاً في التأليف الروائي العربي المعاصر .

بعض هذه المقاطع يتم حشره دون أن يشير الروائي إلى ما يشعر القارئ بالانتقال من مستوى كلامي «لفظي» إلى آخر ، أو من سياق إلى آخر .. فينقطع سير الحكى المستوى - أي الهامد الخالي من التوتر - ويتم الدخول في لغة حارة متوترة دقاقة ، دون الانتقال بالكلام المطبوع إلى

سطر آخر ، بل يجرى الانتقال بشكل مفاجيء داخل السطر الواحد ودونما مقدمات : ترفس إحداهنّ
صفحة الأخرى ، أو تفرغ كيس الخيش على بكرته .. إلى آخره ، أو يتشاقن في طريق العودة ،
ومن لا يسمعون لن يشك في أنهن يتجاذبن الحديث لا الشئام .. إلى آخره . لهو كلهن ساكنى العراء
الأول ، جراء تعض الجراء ، وفراخ تنقر للفراخ تحت القشرة القاسية للأبد الساكن ، وما من أحد
يحفل بالوقت إلا الديكة، (١) .

«عاريان في المهبط الحريري لقلوبنا المرتعشة . عاريان أمام خارصة اللهاث ، يتبعان
بأصابعهما الأنهار والهضاب والجبال ، وبأعينهما القرى ، والمدن ، والسدود ، عاريان كحقل عدس ،
والمداعبات تتكاثف في فضائهما الرخص ثم تمطر ، فتقول خاتمة : «كن مظلتى يا ديكى» ،
وتستلقي فيجئو أديبو بين عمودين من غيوم وحبق »، (٢) .

ويتم الانتقال أحياناً بواسطة وضع فاصل صغير ، يشعر القارئ بتغير النبرة أو المستوى من
خلال الانتقال إلى أول السطر مع ترك مسافة صغيرة بعرض سطر أو سطرين فارغين قبل المقطع
الخارج عن السياق وبعده ، كما في الزمن الآخر :

— حية الصحراء الشرقية .

مستديرة الجسد ناهدة الثديين ، واقفة أمامى بعينيها الحزبتين الجميلتين ، ملتفة حول نفسها ،
كحرف الهاء ، في آخر أبجديتى ، وملتفة حول جذعى القائم بعصارة المعرفة . هى حملت إليّ
المعرفة التى بها أتعذب وبها أقف عارياً أمام وجه الله .

تتهمر هبات الوهج من مهجنى وتهمى فى غير هيئة ، همس السهوب إليّ ليس تلهية عن
الهوان وليس فيه نهى عن النهار . تهب أهوية الشهوة ويهجّ اللهب - الهيام حتى التهلكة وينهض
المهر بين النهدين تحت هدهدة الهدب المتهدل ويهوى فى الهوة فى هيجاء الوله ، هتكت المهرة
الهانية بالهوى حتى الانهيار ، ولكن الهمزة هائلة قائمة غير مهلهلة ... (٣) .

(١) هاته عالياً .. هات النفير على آخره - سليم بركات - دار التنوير - بيروت - ط (١) ١٩٨٢ - ص ٧٣ .

(٢) نفسه - ص ٤٧ .

(٣) الزمن الآخر - أدوار الخراط - دار شهدي - القاهرة - ط (١) ١٩٨٥ - ص ٧٤ .

ويضع هاني الراهب بعض العناوين الفرعية الصغيرة لتأطير بعض المقاطع في «شرح في تاريخ طويل، ويكرر العنوان نفسه «لوحة» دون أن يقيّد الكلمة – العنوان برقم يدلّ على تبدّلات اللوحات المدسوسة داخل السياق :

لوحة : عند العصر أقرع الباب ففتحه شجن ، تبتسم وهي في ثوب النوم . ويبدو البيت هادئاً . أدخل بتردد . وتقول هي : «دخل هنا، أمش وراءها إلى غرفة النوم . من هناك تهمس لبني وجلة ...» (١) .

ويبلغ تأطير المقاطع الشعرية ، وعزلها عن السياق الذروة ، حين يتمّ وضع ذلك في فصل مستقلّ ، أو يتمّ الإعلان في متن السرد ، أو في العنوان ، عن الانتقال بفعل الكلام من شخصيّة أخرى تميزت داخل السياق النصّي بإصدار الكلام الشعري كأن تكون هذه الشخصيّة شاعراً ، أو مجنوناً أو فناناً ، أو سكّيراً .. كما في « البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا ، الذي ترجم «الصخب والعنف» للروائي الأمريكي وليم فولكنر William Faulkner ، وهذا الكاتب لم يخف روائيون عرب كثيرون تأثرهم به ، عموماً ، وبما فعله في «الصخب والعنف» خصوصاً . إذ عرض فيها الأحداث من وجهات نظر مختلفة ، عدّ النقاد أجمل مقاطع الرواية ، وفصولها ، تلك المقاطع ذات الدفق الهذيانى^(٢) ، الذي يتّصل بالدفق الشعري ، ليس لأنّ الهذيان يطابق الشعر ، بل لأنّ الكلام الذي أجراه الكاتب على لسان «بنجامان» الولد الصغير المعاق عقلياً ، جاء مرتّباً وفق طرائق ترتيب أنماط كثيرة من الشعر المعاصر ، من حيث التفكك الظاهري ، والانتقال الوثّاب من حالة إلى أخرى ومن جملة إلى جملة ، دون وجود روابط منطقية ، أو سببية بين الحالين .

وربّما كان أبرز الذين حاولوا استثمار مزية الهذيان الشعري ، هو جبرا إبراهيم جبرا حين جعل بطله «وليد مسعود» يقول كلاماً مفكّكاً من الناحية المنطقية ، ولكنّه كلام متدفّق مكثّف غنيّ بالإحالات والإيحاءات التي لا حصر لها . وقد حاول في هذا الدفق أن يلخّص رؤاه ورؤى جيله لمرحلة دقيقة من تاريخ بلدان المشرق العربي «العراق أولاً ثم الكويت ، وسورية ولبنان ، والأردن وفلسطين، وخصوصاً ما تعلّق بالقضية الفلسطينية إيّان النهوض القومي الشامل في الستينيات . بالإضافة إلى تلك الأزمات الوجودية والروحية الحادة ، التي عانتها أجيال النهوض والنكوص على

(١) شرح في تاريخ طويل – هاني الراهب – ص ٢١٥ .

(٢) الصخب والعنف – وليم فولكنر William Faulkner – مقدّمة جبرا إبراهيم جبرا – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط (٣) ١٩٨٣ – ص ١٣ .

مختلف الأصعدة : «اجتماعية ، وسياسية ، واقتصادية ، وجنسية ، وفلسفية ...» وقد أقدم «وليد مسعود» على هذيانه ، بعد أن أزمع على الغياب النهائي عن وجوده السابق بكافة أشكاله ، موتاً أو انتحاراً أو ضياعاً ، أو اعتقالاً .. حسبما أشاعت ذلك سيرورات الرواية ، فقد شرب حتى التلاشي سكرًا ، وانطلق بسيارته في ليل الصحراء ، من بغداد باتجاه الغرب الذي يمكن أن يكون الأردن أو سورية ، بوصفهما معبراً جغرافياً ، لا بدّ منه إلى فلسطين وقد سجّل هذيانه على شريط «كاسيت» بواسطة آلة التسجيل الموجودة في سيارته الخاصة وقد تمّ العثور على الشريط ، بوصفه الدليل الأخير الذي يمكن التشبّث به للبحث عن «وليد مسعود» . وكان دليلاً يقود إلى المزيد من التيه على جميع الصعد ، وكأنّ التيه والضياع المطلق دليلنا الوحيد على أننا موجودون ، فردياً أو جميعاً ، أو على أننا كنّا يوماً موجودين . لقد كانت الرسالة الصوتية المصنّلة بسبب ما فيها من هذيان وتكثيف ، وفوضى ، وجمال نوعاً من المعادل «الفتي» لذلك الوجود الجمعي في منطقة المشرق العربي لنهوض الستينيات وما تلاه من تكوص ، وفي تلك الصفحات التي ضمّت الرسالة الصوتية التي تركها وليد مسعود للأجيال وللعالم ، تجلّى قدر كبير من الجمال ، على الصعيد الشعري ، والسردى ، وتجلّت فيها الذروة الجمالية للرواية ، وكأنّ ما كان قبلها وما جاء بعدها مجرد إطار لا بدّ منه لا حتضان الذروة وتأطيرها ، ولا بدّ منه أيضاً لجعل الرسالة - الذروة فصلاً في رواية ، بالإضافة إلى أنها تعدّ من الأمثلة النادرة لتقديم الفروق النوعية بين الأنساق المنطوقة والمكتوبة في أفعال الكلام ، داخل عملية السرد وخارجها على حدّ سواء : بدأت الموسيقى ، بغير ما وضوح كثير . فرفع عامر الصوت أكثر ، وجاءت نبرات وليد من سماعتي الستيريو الكبيرتين : نبرات آليّة ، غريبة ، نعرفها ولا نعرفها . والكلّ يصغى ، ولا يتحرك أحد في مقعده . والصوت ينطلق في فضاء الحديقة ، مع الهدير والأنغام التي تتوره ، كأنّه قادم من فضاء آخر عديم الصلة بنا أولاً ، ولكنّ الصلة شيئاً فشيئاً تشتدّ لينتمي الكلام ، بشكل ما إلينا :

كيس للكتب أخضر بلون الزيتون يملأء بالكتب والدفاتر والأقلام الرصاص والأقلام الملونة أيام المدرسة ، وينتفخ تحت الذراع على الخصر بأسراره الطفلية كتاب سير الأبطال أسماء غريبة هرقل ويوليميس وأخيل وفطر خلس وفريام ما صدر البيت وقد ولى الظلام هارباً فالشكر لله الأحد شكراً عظيماً واجباً أخذت الكيس وأفرغته (١)

(١) البحث عن وليد مسعود - جبرا إبراهيم جبرا - دار الآداب - بيروت - ط (١) ١٩٧٨ - والمائة المنسوبة إلى هذيان وليد مسعود تشغل حوالى تسع صفحات وقد أثبتتها الكاتب بخط مغاير ، وخلفت من علامات الترقيم . ص ٢٥ ، ٢٦ .

- آب أيلول تشرين ويلسمين وريّا حلتت إلى ريا ونفسك باعدت مزارك أ أنتى كنت هاريا فالشكر لله الأحد من صوتها يديها أصابعها الصغيرة تنسج قماشة اليالى وتطبع القبلات وتكشف عن سرّة كرصعة الخدّ فى بطن أملس كتلة من تلال الأفق البعيد حيث لا نرى إلا طيوراً وداء تسبح وتتلأشى هل الجنة هناك وراء السماء حيث تلتقى السماء بالأفق ولو بلغت ذلك الأفق البنفسجى على الجبال الزرق فتحت ثغرة فى السماء وبخلت منها الجنة آه يا مسكين يا جاهل إلى متى تحلم بالعبور نالى عوالم أخرى وما لديك إلا هذا العالم القاسى العييد (١) ...

- اتحزنين يا شهد على آجام الذهب وهى تنضو عنها أوراقها كما نضوت عنك ثيابك ورقة ورقة حتى الورقة الأخيرة والحزن يترقرق على وجهك ونهديك وبطنك وتقولين لا هذا كثير مستحيل أترانى جميلة كشجرة هزت الريح عنها أوراقها والحب لها حزن كالطر المنهمر والصباح غريب يرى من النافذة الكبيرة كصور مجمدة على شاشة سينمائية يتوهج فيها الحنين والغموض والتوق والعسر والألم (٢) ...

لا تأتى أهمية الهذيان فى رواية جبرا إبراهيم جبرا من فرادته ، أو عدّه انعكاساً للتأثر بالصخب والعنف ، .. بل من امتداده إلى أعمال روائية عربية أخرى ، فقد صار وجود «فصل هذيانى» أو مقاطع ذات طابع هذيانى نوعاً من التقليد أو «الموضة» التى يدرج أتباعها فى عدد من الأمال الروائية العربية ، كأحلام زينب وكوابيسها فى «زينب والعرش» (٣) وكوابيس الشابين وهما أسيران لدى قبائل الزويل فى «الزويل» (٤) ، وهلوسات «ميخائيل» بعد أن انهار فوقه سقف البناء الأثرى الذى اكتشفه فى «الزمن الآخر» (٥) وحكاية «مظهر الدبلان» التى قصّها بين السكر الشديد واليقظة والموت فى «الوجه الآخر للسقوط» (٦) على سبيل المثال مع ملاحظة أن «مظهر الدبلان» روى قصة شديدة الترابط تتخللها بعض الهذيانات بسبب السكر وإقدامه على ما يشبه الانتحار . ويصل الأمر إلى أن تصبح الرواية بكاملها نوعاً من الهذيان والتدفق اللغوى الذى لا يتعب فيه الروائى نفسه بإخضاع دفته الكلامى إلى ضوابط واضحة بحجة أن الهذيانات الواقعية لا تخضع

(١) (٢) البحث عن وليد مسعود - ص ٢٧ و ٣١ .

(٣) زينب والعرش - فتحي غانم - مؤسسة روز اليوسف - ط (١) بلا تاريخ - ص ٤٦٧ وما بعدها .

(٤) الزويل - جمال الغيطانى - دار المسيرة - بيروت - ط (١) ١٩٨٠ - ص ٤٧ وما بعدها .

(٥) الزمن الآخر - أدار الخراط - ص ١٠٩ .

(٦) الوجه الآخر للسقوط - حسن صقر - من ص ١٤٥ إلى ١٨١ .

للضوابط ، كما فى «وردة للوقت المغربى» لأحمد المدينى^(١) ، و«أبواب المدينة» لإلياس خورى^(٢) . و«برارى الحمى» لإبراهيم نصر الله^(٣) .

ولابد من الإشارة هنا ، إلى ضرورة التفريق بين الهذيان ذى الطابع الشعرى والسرد ذى الطابع الكابوسى ، الذى يخرج عن نطاق الشعرية ، بهذا القدر أو ذاك وهنا انحصر التعامل مع الهذيان المتصلة ببعض أشكال التأليف الشعرى المعاصر عربياً وعالمياً ، من خلال تقاطع الهذيان «الفتى» مع التأليف الشعرى ضمن عدد من النقاط :

١ - تقطع العبارات ، وخضوعها لقدر من التفكك الظاهرى الذى يحول دون تحولها إلى نسق حكاى ، وإنما يبقى الرابط - فى حال وجوده - موجوداً بشكل خفى ، مثلما يحدث فى التأليف الشعرى الذى تحتل فيه الدفقة الشعورية أو الانفعالية مجالاً مكانياً على الورق يتراوح بين الكلمة الواحدة ونصف السطر وعدد من الأسطر ، دون أن يرتبط اللاحق بالسابق بشكل مباشر بالضرورة ، كما فى هذه العبارات التى تم وضعها فى أسطر بحسب المدى الذى تحتمله العبارة الواحدة لتكتمل أو تنغلق ، على خلاف ما وردت عليه فى الرواية :

«ينغلق صمماً كباب سجن قديم .

لا تدرى بالبراكين التى تضطرب وراءه

يبكى كعاشق لم يعتد البكاء

وكلّ دمة كالسكين فى الجرح ..

يا مروان « (٤) .

٢ - التكتيف التعبيرى ، ومحاولة قول كل شىء فى عدد قليل من الكلمات ، وهذه من سمات التأليف الشعرى :

(١) وردة للوقت المغربى - أحمد المدينى - دار الكلمة - بيروت - ط (١) ١٩٨٢ .

(٢) أبواب المدينة - إلياس خورى - دار ابن رشد - بيروت - ط (١) بلا تاريخ .

(٣) برارى الحمى - إبراهيم نصر الله .

(٤) البحث عن وليد مسعود - جبرا إبراهيم جبرا - ص ٣١ .

- كلّ ذهاب فيه مطرقة تكسر حدة الساعات (١) .

جبال مليئة بكلّ شيء وخالية منّا ، ونحن مفرغون من كلّ شيء وممتلئون بها ، وهى مليئة بكلّ شيء خالية منّا (٢) .

٣ - بعض الأنساق ذات الطابع الهذيانى تخضع لنوع من الإيقاع الداخلى الجلى ، يطابق بعضها بعض أوزان الخليل :

على صدرها يسقط

على صدرها ينهض

على صدرها يشعل الحروب

على صدرها يكبر (٣) .

٤ - المناخ الذى تشيعه ، أو تحيل إليه الهذيانات أوسع بكثير من الحجم الظاهرى الذى تبدو عليه ، فالهذيانات أحياناً ، طاقة إشعاعية ، لا نجدها فى الأنساق السردية المعتادة والطاقة على الإشعاع ، هى من مستلزمات القول الشعرى :

قالت له إن البكاء يتصاعد من المدينة ، وكان الرجل يرى ناراً على أطراف المدينة ، ويستمع إلى نحيب متقطع يملأ الفضاء ، وينظر وكانت النساء . كلّ شيء كان ينظر إلى هناك حتى التابوت ، قالت له المرأة تحمل العصا : إن التابوت يقف ويمشى فى الليل . وأنها رأته ، وأن الملك النائم منذ سنوات لا تحصى ينهض فى الليل ويمشى فى الطرقات الترابية ، ويبكى مع النحيب الذى يتصاعد من البحر (٤) .

٥ - يؤدى اضطراب التعبير فى الكلام الذى يفترض أنّه هذيان إلى نشوء تراكيب جديدة ليست مألوفة ، على غرار ما نجد فى بعض تراكيب الكلام الشعرى :

(١) برارى الحمى - إبراهيم نصر الله - ص ١٠٨ .

(٢) نفسه - ص ٤٣ .

(٣) الأويش - أحمد يوسف داود - ص ٨٠ .

(٤) أبواب المدينة - إلياس خورى - ص ١١ .

زمن على حافة الأساطير ، أو هو لبوسها للامعقول في لحظة انفجارات الفضاء بالأقمار والمحطات الكونية . في ذلك الزمن سيبدأ سليل الآلهة والضياح والسرطانات وإفرازات الحيض الدموي . من خلال رؤاه الإشراقية صياغة التقويم الجديد ^(١) .

- حرارة تحمض حياة حرونا ، تحرد حيناً ، وتصوح في رياح الحرور ، وجوحة فحيح ، يبرح يبرح بي حنين إلى الحرز الحريز يحز في اللحم الحى ^(٢) .

٦- هناك غنى لافت بالصور والأخيلة ، يشع به الهذيان ، والصور تتجاوز أحياناً جماليات الصور التي درج الشعر على احتكارها :

كان السائق يطلق النجوم في السماء ويلحقها بالسيارة ^(٣) .

سبت شمran تستجمع الحجارة حول جسدها ، والصمت غابة العواء الآمنة ^(٤) .

الدفق اللغوي في بعض الهذيان ، يتقاطع أيضاً مع التدفق اللغوي الذي لجأ إليه بعض الشعراء المعاصرين ، الذين ابتعدت أعمالهم الشعرية عن طرح الأفكار ، وتقطيع الأسطر بحيث تكون القصيدة ، أو المجموعة الشعرية بكاملها جملة واحدة شديدة التطاول ، قابلة للقراءة من أي موضع ومن أي مقطع ، ولكن من غير العثور على أفكار ، أو معان يمكن الركون إليها بعد الفراغ من القراءة ، كما في معظم الأعمال الشعرية لسليم بركات ، كل داخل سيهتف لأجلى وكل خارج أيضاً ، وهكذا أبعثر موسيسانا ، والجمهرات .. على سبيل المثال .

(د) شعرية التناص وتضمن الشعر

يمكن وضع هذه الحالة ، خارج ما سمّيته توضعات للشعرية في الرواية ، بسبب امتدادها الصريح إلى خارج السيرة المركزية للخيط الحكائي ، وبسبب انتمائها أيضاً إلى مؤلف آخر ، غير

(١) وليمة لأعشاب البحر - حيدر حيدر - ص ٢٣٤ .

(٢) الزمن الآخر - أدوار الخراط - ص ٢٩ .

(٣) برارى الحمى - إبراهيم نصر الله - ص ٥٠ .

(٤) نفسه - ص ١١٧ .

المؤلف الروائي معظم الأحيان ، كالأبيات التي جاءت بمثابة عناوين توضيحية لبعض فصول «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» والقصائد الطويلة المملة في «مفترق المطر» كما سبق الإيضاح في صفحات سابقة . ولكنها أحياناً تنتسب إلى الروائي نفسه بوصفها محاولة لكتابة العشر ، تقوم بها إحدى الشخصيات ، كما في «موسم الهجرة إلى الشمال» التي أثبتت ما حاوله «مصطفى سعيد» في هذا الاتجاه :

عربدت في الصدر آهات الحزين
ودموع القلب فاضت من تباريح السنين
ورياح عصفت بالحبّ والحقد الدفين
وبقايا صلوات ضمّها الصمت العميق
هينمات ونواح وزعيق
وغبار ودخان غمّ للسارى الطريق (١) .

ولكن عندما يشكّل النسق الشعري ، استمراراً للسياق النصّي داخل الرواية ويشكّل رفعاً للتوتر القائم ، أو تنويعاً إضافياً له ، يصبح الشعر المتضمن جزءاً ، لا يجوز فصله عن الشعرية العامة في الرواية ، أو في أحد مقاطعها على حدّ سواء ، كما في مقطع نسبه المؤلف إلى أحد الألمان ، واستشهد به مهدي جواد في «وليمة لأعشاب البحر» : لكنه في مائس هاديء سيقراً عبارة لشاعر ألماني مجنون : «عندما نفسك المتلهفة تتخطى زمك تمكث حزينا على شاطيء بارد بين أهالك وأنت لا تعرفهم .

ولكن مهما يكن العام بارداً وبلا غناء في وقت ما ، فمن حقّ أبيض يندفع ورق أخضر ، وغالباً ما يغنى طائر في وحشة» (٢) .

ويساق في هذا الاتجاه ، ما ينشأ من تفاعل مفترض أنّه متحصّل في ذهن القاريء ، بين الشعر المستعار المتضمن ، وشعرية الرواية ، بغضّ النظر عن تجليات التفاعل خلال النصّ الروائي ،

(١) موسم الهجرة إلى الشمال - الطيب صالح - ص ١٥٤ - ١٥٥ .

(٢) وليمة لأعشاب البحر - حيدر حيدر - ص ٤٨ .

أو تحصل التفاعل خلال الآليات النفسية والعقلية للتذوق وطرائق تلقى النصّ المقروء ، كما في «رامة والتنين» التي يقبل بعض مقاطعها - وربما تقبل كلها - عدّها تنويهاً وتفصيلات زائدة لأبيات الحلاج الموجودة في الصفحة الأخيرة من الرواية (١) .

(هـ) شعرية الموقف

ليس سهلاً أن يقتنع القارئ بإمكانية توضع الشعرية خارج اللغة ، ورغم ما يقال بشأن شعرية الفنون غير اللغوية كالرسم والموسيقى والرقص ، فإن ذلك يساق معظم الأحيان ، على سبيل المجاز ، المنطلق من المشابهة القائمة ، أو المفترضة ، بين أثر الشعر وأثر الأعمال الأخرى الموسومة بالشعرية في وعي المتلقى وذائقته . ويكون الإقناع بشعرية السلوك البشري ، بالتالي ، أكثر صعوبة ، وأكثر إثارة للاعتراض والنقاش .

لا يقتصر الحديث حول شعرية السلوك البشري ، أو شعرية الموقف ، على ذوى الاختصاص ، بل ، كثيراً ما يتناهى إلى الأسماع وسم بعض الأفعال البشرية بالشعرية من جانب أشخاص يصعب حصرهم في سوية تعليمية واحدة ، أو متقاربة ، فوسم السلوك بالشعرية ، يصدر أحياناً عن حملة الدرجات العلمية العالية ، ويصدر أحياناً عن أشباه الأميين ، مع الإشارة إلى أن شعرية السلوك ، لا تتحدّد فقط ، انطلاقاً من الموقع الذي يصدر عنه التحديد .

ربما كان السبيل الأقرب إلى تناول شعرية الموقف الإنساني ، متجسداً في أن تغليب الطبيعة الكلامية للشعرية يفرض عليها التحرك في الإطار البشري قولاً وسلوكاً ، وخصوصاً أن كثيراً من الموضوعات الشعرية يقتصر على وصف بعض أنماط المواقف الإنسانية التي تشكل انزياحاً بهذا القدر أو ذاك عن الأنساق السلوكية المقيدة بظرفيتها الزمانية وإمكانية . والأمثلة من تاريخ الثقافة الإنسانية والعربية أكثر من أن تحصى . فضياع «يوليسيز» في الأسطورة الإغريقية صار ملحمة شعرية ، وعدّ سلوك «الملك لير» في كلّ ما فعله ، ابتداءً من توزيع أملاكه على ابنتيه ، وانتهاءً بهيّماته المجنون في البراري تجسيداً قوياً للشعرية . والتراث العربي غنيّ بأمثلة من هذا القبيل . فرحلة امرئ القيس التي انتهت بموته في الأناضول حسبما تزعم الروايات ، كانت ضرباً من الشعر سواء كانت الرحلة حقيقية أم مفترضة . وقصة القصيدة اليتيمة المنسوبة إلى «دوقلة المنبجي» ملأى بالمواقف الشعرية ، ابتداءً من «الأميرة أو الملكة» التي لا تتزوج إلا ممن يحسن وصفها ، وانتهاءً

(١) ص ٢٤٨ من البحث .

بمقتل قاتل الشاعر الحقيقي ، بغض النظر عن المصادقية التاريخية للقصة . وقصيدة الحطيئة المشهورة التي تناولت حكاية الأعرابي الذي همّ بذبح ابنه ليطعم ضيفه ، كانت تناولاً لسلوك ، أو موقف شعري خالص ، قام به الأب الذي همّ بالذبح ، والابن الذي قدّم نفسه للذبح أيضاً .

في الرواية العربية المعاصرة ، تنحسر المواقف الإنسانية ذات الطابع الشعري ، بشكل واضح بسبب استغلال معظمها بالهجس الواقعي والحرص على تقديم الشخصيات المقنعة واقعياً فقط . فنجد الروائي يجهد نفسه ، وقراءه ، بالتفافات وشروحات لا حصر لها ليزيل عن سلوك بعض شخصياته سمة الغرابة أو الخروج عن المألوف ، كما في «البحث عن وليد مسعود» التي انفتحت في فصولها الأولى على الضياع العجائبي «وليد مسعود» وانفتح البحث عنه في اتجاهين متناقضين جوهرياً : الاتجاه البوليسي ، والاتجاه الشعري . وكانت شخصيته موزعة أيضاً بين «البوليسية» والشعرية ، ولذلك جاءت بقية فصول الرواية شكلاً من الشروح المستفيضة لتسويغ وجود شخصيته بالشكل الذي كانت عليه ، ولتسويغ ضياعه أيضاً . دون أن يفلح الكاتب بتغليب الأسباب الشعرية للضياع ، برغم الشدّ الكبير الذي حاول به هذا الاتجاه . بالإضافة إلى أن الرواية تضم فصلاً كاملاً خاصاً بجوانب كثيرة من السلوك الشعري قد ربط الكاتب مقادير كبيرة من الغموض الذي أحاط باختفاء بطله بعلاقة عاطفية بقيت لغزاً للذين بحثوا في الرواية عنه . وكل ذلك يمكن عدّه تحيزاً مارسه الكاتب لتعميق الجانب الشعري في سلوك بطله (١) .

ومع ذلك .. هناك مواقف شعرية متعدّدة تضمّها الرواية العربية المعاصرة ، بعضها يمتدّ ليشمل الرواية كلّها ، كالرجل المثقف مدير المسرح الوطني في «تجربة في العشق» الذي وقع في عشق «عمود كهرباء» طيلة الرواية . بسبب مألقيه من عنت واضطهاد وتضييق خلال ممارسته لعمله ، الوظيفي ومحاولته الدائبة في تقديم الثقافة الجادة ، وفشله الناجم عن الرقابة الصارمة على الثقافة والفكر ، وجعل جميع ما يتعلّق بهذه البنى مرتهاً لصالح قمع السلطة البوليسية (٢) . وهناك أيضاً مواقف معظم شخصيات «السفينة» التي اختارت السفر إلى أوربة عبر سفينة يونانية بطيئة في عصر السفر بالطائرات نوات السرعة الفائقة (٣) . وهناك أيضاً حالة «نيكولا» المهاجر الروسي

(١) البحث عن وليد مسعود - جبرا إبراهيم جبرا - من ص ٢٥٣ حتي ٣٠٣ .

(٢) تجربة في العشق - الطاهر وطار - مؤسسة عيال - نيقوسيا . قبرص - ط (١) ١٩٨٩ .

(٣) السفينة - جبرا إبراهيم جبرا - دار الآداب - ط (٢) ١٩٧٩ .

الذى اختار الزاوية الجنوبية الشرقية من الصحراء المصرية مكاناً للعيش فى «فساد الأمكنة»^(١) على سبيل المثال .

وهناك مواقف ثانوية يكون فيها السلوك ذو السمة الشعرية أكثر وضوحاً . «فوليد مسعود» يعاقب صديقه بطريقة غريبة يمكن تسميتها «شعرية» فهو يأخذه بسيارته إلى الطريق الصحراوى الخالى مسافة بعيدة ، ويقذفه من السيارة وحيداً تحت زخّ المطر العنيف ثم يتركه ويعود إلى بغداد ، ولكنه يعود إليه بعد حوالى ساعة ، ويلتقطه ، ويعودان للتصافى والتوادّ من جديد^(٢) وهناك ضياعات نيكولا فى «فساد الأمكنة» والنداء فى «البئر المهجورة»^(٣) ، وموقف «إيسا» الذى أخذ سبيكة الذهب ليطلع عليها جدّ قبائل الصحراء الأكبر «كوكالوانكا» الموجود على شكل صخرة عظيمة فى جبل بعيد ، ثم عودته ، ومشيه على الجمر ، واحتضان نيكولا لقدميه اللتين لم تتأذى بعد المشى على الجمر^(٤) .

فى «مالك الحزين» نجد إحدى المومسات الفتيات ترفض أن تتعرّى لأحد خارج حيّها ، لأنها تشعر بالوجود والقوة داخل الحى ، على خلاف شعورها بالاستلاب والضعف والغربة عندما تتعرّى خارج نطاقها الاجتماعى والمكانى^(٥) . و «زينب» فى «زينب والعرش» تترك زوجها وصحبه لتلتحق بسيارة «يوسف منصور» من أجل التفرّج على شوارع القاهرة الخالية فى الثالثة فجراً^(٦) . وكان أبوها «مدحت الأيوبى» لا ينقطع عن التحدّث إليها وشحنها . بتاريخ العائلة وأمجادها قبل أن يموت ، وقبل أن تتعلّم هى أوّل الحروف^(٧) . واحتفال «متعب الهدّال» فى «التيه» مدن الملح، بقُدوم مولوده ، وإطلاق النار فى جوف الليل ، كان سلوكاً شعرياً بطريقته الخاصة^(٨) ، واختفاؤه وتجليه عدداً من المرات ، جسداً حالة شعرية ممتدة على جزأى الخماسية الأوّل والثانى .

(١) فساد الأمكنة - صبرى موسى - دار التنوير ودار المثلث - بيروت - ط(١) ١٩٨٢ .

(٢) البحث عن وليد مسعود - جبرا إبراهيم جبرا - من ص ٤١ إلى ٦٥ .

(٣) فساد الأمكنة - صبرى موسى - الصفحات ٢٩ ، ٣٠ ، ٥٢ ، ١٢٨ .

(٤) نفسه - ص ٤٣ .

(٥) مالك الحزين - إبراهيم أصلان - ص ١٨ وما بعدها .

(٦) زينب والعرش - فتحى غانم - ص ٣٢٧ وما بعدها .

(٧) زينب والعرش - فتحى غانم - ص ١٠٥ وما بعدها .

(٨) مدن الملح - «التيه» عبد الرحمن منيف - ص ٢٢ .

وباختصار ..

إذا نظرنا إلى السلوك الشعري ، وفق هذا المنوال ، فسوف نجد أمثلة لا تحصى ولذلك لابد من الاكتفاء بما تم ذكره من جميع ما يبدو قابلاً للانضواء في خانة الموقف الشعري ، مع ملاحظة عدم جواز الالتفاف حول أنماط السلوك التي تشكل انزياحاً عن النمط ، بهذا القدر أو ذاك من أجل وضعها في خانة الشعرية . ومع ذلك فإن من أوائل الشروط التي يجب توافرها لاتسام السلوك الإنساني بالشعرية ، هو خروجه عن النسق السائد واتسامه بقدر من الغرابة والإثارة ، والمباغلة أيضاً ، والاستئثار بجمالية خاصة ، ونادرة ، لا يجوز غيابها ، مع ضرورة التنبيه إلى أنه لا يجوز ضم كل خرافة أو شذوذ سلوكي إلى الشعرية ، بالإضافة إلى أن وسم السلوك البشري بالجمال والشعرية يخضع إلى الموقع الذي ينطلق منه المتلقى خضوعاً شبه مطلق ، فما نسمه بالجمال ربما يراه غيرنا قبحاً وشذوذاً .

خامساً - الزمن الآخر، وتعدد المستويات الشعرية

قلماً تستأثر رواية بمستويات للشعرية وأشكال توضعاتها كما تفعل «الزمن الآخر» لإدوار الخراط، «قراءة» والتئين للكاتب نفسه تبدو أكثر اقتراباً من عالم الشعر لكنها بالمقابل أقل تنوعاً بمستويات الشعرية من «الزمن الآخر» وهي أيضاً أكثر ابتعاداً عن الشكل الروائي ، بوصفها مكونة من عدد من اللوحات المتمتعة بقدر من الاستقلالية والكمال ، وقابلية الانفصال عن اللوحات الأخرى ، مما يجعلها قريبة نسبياً إلى فن القصة متوسطة الطول ، ويقال بالتالي من شمولية الدعم التي يفترض تحققها في المثال . و «الزمن الموحش» لحيدر حيدر تكاد بعض مقاطعها أن تكون مؤلفة من لغة شعرية ذات سوية واحدة ، وهي لغة حارة ورفيعة في معظم مقاطعها ، ولكنها تشبه في فن الموسيقى طبقة صوتية عالية خالية من التلوين والتنوع بالإضافة إلى ما تمتلئ به الرواية من الأحاديث المبتذلة المتداولة في الشارع والحياة اليومية . والرواية الأخرى لحيدر حيدر ، التي تضم مقاطع لا حصر لها مفعمة بالشعر «وليمة لأعشاب البحر» غرق قسم كبير منها في هاجس التوثيق التاريخي والتسجيلية ، مما جعلها تنوس بين الشعرية ونقيضها الأسلوبى الخالص «أى لغة الوثائق والمحاكمات النظرية والجدل والسياسي» . و «برارى الحمى» لإبراهيم نصر الله لا تضم تعدداً بالمستويات الشعرية بالإضافة إلى أنها محكومة بأجوائها المأزومة ، والكابوسية التي تتركس جانباً وحيداً من الشعرية ، جاء وجوده على حساب ضмор الجوانب الأخرى .

«الزمن الآخر» يمكن عدّها تنمّة لرواية إدوار الخراط الأولى «رامة والتنين»، ويمكن عدّها أيضاً رواية مستقلة ، والروايتان تعرضان علاقة حبّ معقّدة ومتراكبة ومتشعبة إلى جوانب لا حصر لها بين «ميخائيل ورامة»، المثقّفين اليساريين العاملين في مصلحة الآثار المصريّة ، وتعرض الرواية من خلال هذه العلاقة كثيراً من تفاصيل الحياة اليوميّة التي تعيشها مختلف شرائح المجتمع المصري. بالإضافة إلى تفاصيل أخرى من الأحاديث والنقاشات ذات الطابع السياسي التي تدور بين المثقّفين المصريين بشكل عام .. وتفاصيل أخرى خاصة بطبيعة العمل المهنيّ في مصلحة الآثار ويتخلّف ذلك بغلالات كثيرة من التأمّلات الجماليّة الصرفة .. ودقائق كثيرة أيضاً من التفجّر الشعريّ الغزير الذي يستثير رهافة الوجدان ويتغلغل في جميع تفاصيل الحياة . ولا يجوز تكرار ما سبق ذكره بشأن المستويات الشعريّة وأشكال توضعاتها داخل بعض النصوص الروائيّة ، «فالزمن الآخر» تضمّن تلك المستويات بصورة مثالية كشعريّة اللفظة ، والمقطع والتضمين ، وقد تمّ التمثيل على بعضها من «الزمن الآخر» نفسها ولذلك سيتمّ الاكتفاء بما تنفرد به الرواية ضمن النقاط التالية :

(أ) شعريّة الحالة

يصعب فصل الحالة الشعريّة عن الموقف الشعري ، بسبب التداخل البدهيّ القائم بينهما وبسبب عدم توقّر أبحاث وتفصيلات ناجزة بهذا الاتجاه ، ومع ذلك .. فقد تمّ النظر أحياناً إلى الشعر الغربي عموماً بوصفه شعر حالة ، وإلى الشعر العربي بوصفه شعر موقف . انطلاقاً من الديمومة التي تجدها وجهة النظر هذه في الشعر الغربي ، مقابل الموقف العابر المتّسم بالراهنية للقصائد التي شكلت قوام الشعر العربي التراثي في أدواره وعصوره المختلفة ، كراهنية مواقف الرثاء والمديح والفخر والتهديد الناجمة عن راهنية الإعجاب أو الغضب أو الحزن .

وهذا التفريق يصلح اعتماده في التفريق بين شعريّة الموقف المتّسم بالراهنية ، وقابليّة الزوال ، كالاستمتاع الآني العابر بهطول المطر ، في عدد لا يحصى من الروايات ، أو عقاب «وليد مسعود» لصديقه بتركه وحيداً تحت المطر الصحراويّ العنيف مقابل امتداد الحالة الشعريّة التي يعيشها «ميخائيل» على كامل عمليّ إدوار الخراط «رامة والتنين» و«الزمن الآخر» هذه الحالة التي جسّدتها علاقته المبهمة والحارة والمستحيّة ، والمتحوّلة إلى ما يشبه العصاب والإدمان مع «رامة» ومرور علاقتهما بعدد كبير من الهزّات التي تعجز عن فصم العلاقة وعن تقليل وهجها ، كاعتراف «رامة»

بوجود الشاعر الفلسطيني «سامح» في سريرها عندما عاد إليها ميخائيل ليلاً بحجة بحثه عن علبة التبع ، بينما كان دافعه الحقيقي رغبته في حسم شكوكه بشأن وجود رجل آخر في سرير التي يحبها (١) .

وبدلاً من انفصام العلاقة في مثل هذه المواقف نجدها تستمرّ عدداً طويلاً من السنين ، تغلفها جماليات الآثار المصرية العائدة إلى مختلف العصور التي مرت على مصر ، وجماليات الصحراء والأمكنة الأخرى ، والعيش اليومي ، دون أن تنتهي العلاقة إلى زواج ، على غرار ما نعتاده في الحياة الواقعية وفي عدد كبير من الروايات .

والحالة الشعرية لا تقتصر على العلاقة بين «رامة وميخائيل» بل تمتد لتشمل معظم الجوانب الحياتية التي تنطرق إليها الرواية ، وخصوصاً تلك الملاحقة المهنية الدؤوبة للبحث عما تخبئه الأرض المصرية وصحراؤها ، من كنوز أثرية ، لم يكتشف إلا جزء قليل منها . والكشف عن الآثار في «الزمن الآخر» لم يكن واجباً مهنيّاً ، أو وظيفة رتيبة يمارسها الموظفون في مصلحة الآثار المصرية ، بل نجده في الرواية قصيدة حياتية طويلة ، تختزن شغفاً استثنائياً بالقيمة المزدوجة التي تطرحها المكتشفات واللقى الأثرية : القيمة الجمالية الخالصة أولاً . والقيمة التاريخية الثقافية ثانياً .

ففي الجانب الجمالي : هناك ما تضمّه الآثار المصرية من قيم تشكيلية تنتسب إلى ثلاثة ميادين فنية مختلفة ، يندر اجتماعها في أثر فني واحد «الرسم والنحت والعمارة» فالمعابد والمباني المصرية القديمة تضم لوحات جدارية هائلة ، تحتوي على رسوم بألوان مازالت تحافظ على زهوها ونضارتها منذ آلاف السنين ، وإلى جانب الإحساسات البصرية التي تشترك هذه الرسوم في طرحها مع فن الرسم ، هناك الإحساسات اللمسية ، والحجمية الفراغية التي يطرحها فن النحت بخصوصيته الفرعونية التي حافظت على صرامة التناسق بين أعضاء الجسم البشري من جانب ، والميل الشديد إلى الترميز واختزال التفاصيل الجسدية من جانب آخر ، وهذا ما أكسب النحت المصري فرادته التاريخية وثرأه الكبير بتنوع العوالم ، وتنوع التجارب وتنوع الثقافات ، وتداخل المؤثرات ، مما أدى بالتالي إلى تمتع النحت والرسم المصريين بطاقة روحية هائلة مازالت حتى يومنا هذا ، قادرة على الاستثارة والإشعاع في مختلف الأذواق والاتجاهات ، ويأتي فن العمارة ليشكل إطاراً ولوحة مؤطرة بالصحراء المصرية وفرادة المكان ، وكل ذلك ساهم في جعل العمارة المصرية القديمة

(١) رامة والتنين - أدوار الخراط - ص ٢٧١ وما بعدها .

أنموذجاً للاكتظاظ بالرموز ، والقدرة على إشاعة قيم المرموزات وعدّها بالتالى المثال الأسطع عبر التاريخ لفن العمارة وعلاقته بالرمزية بوصفها مذهباً أو مدرسة فنية : أعمدة البردى واللوتس تتناوب ، وعلى الحيطان مازال الفلاحون منحنيين عليك فى الزمن الصحراوى ، يستنطقونك بكلّ ما فى أجسامهم الأبدية الشباب وتستجيبين لهم بالذائذ اللدنة الثابتة عبر كلّ الأزمان ، عراجين الشهوة الحمراء بين السعف الذى ينوس فى الهواء الجاف (١) .

وفى الجانب الثقافى التاريخى ، كان حرص الكاتب واضحاً على استنطاق تلك المكتشفات والأوابد ، وحملها على الإشعاع بما تختزنه من غزارة التاريخ وعمقه ، وتنوع الثقافات المتلاقحة على الأرض المصرية التى انتهت إلى تكوين الواقع الراهن للإنسان المصرى . ولم يتمّ طرح المضاهرة الثقافية للجماليات الفنية عبر الأسلوب الخطابى المعتاد فى مثل هذه الحالات ، بل جاءت القيم الثقافية ، تناغم الموجودات وتنبثق عنها وتعطيها عمقها الحسى المستثار بهجس الغوص فى الأعماق الباطنية للأمكنة المترابكة عبر طبقات الأرض ، وطبقات الأبنية المغمورة بالزمن والرمال ، فيتّم تحريض الوعى بالتالى على الغوص فى أعماق التاريخ ، من أجل محاولة وصل حلقاته المفقودة أو بالأحرى ، المغمورة بالرمال الصحراوية واللامبالاة الجمعية والرسمية ، والعسف السياسى وتغليب فكرة التناقض والتنافر الاجتماعى ، على فكرة التكامل والتنوع وجماليات التناغم الناجمة عن التعددية الطبيعية الموجودة فى المجتمع المصرى على المستويين الأفقى - المكانى والشاقولى - الزمنى ، ونجد الغوص فى الفصل الذى يحمل عنوان «السقوط فى قدس الأقداس» غوصاً مجازياً فى الثقافة والتاريخ وغوصاً فعلياً فى أعماق الأرض ينتهى بدفن «ميخائيل» أكثر من يومين فى إحدى القاعات الأثرية المغمورة تحت طبقات التراب والرمل بعد انهيار عمود الرخام القديم : دخل ميخائيل من السنارة الحديدية المشبكة على الباب ، ونزل تسعة سلالم منحوتة من البازلت فى درجة معتم ضيق ، وأخذت الرمال التى سفت من الفتحة تطوحواليه على الدرج بينها ممر صخرى زلق من حبيبات الرمل عليه ، ووراءه ، رئيس العمال ، وبقيت هى مع المسؤولين والعمال فوق .

كان قدس الأقداس معتماً وفيه رائحة جفاف الزمن الذى توقف هنا ، كأنه لم يبدأ ولم يلقه وسقفه عال ومنقوش بقرص رعد المتشعب بأصابع رقيقة ومتوترة حولها نجوم صغيرة متكررة فى

(١) الزمن الآخر - إدوار الخراط - ص ٨٥ .

دقة مرهفة لا تأتي إلا من العشق الموله والحنق معاً ، بألوان زرقاء عميقة ، وذهبية ، وطوبى محروقة ، بينها بقع ساقطة مشعة تركت الحجر الجيرى عارياً مجبباً يكاد يكون بذى الخشونة . نوت التي تلد الشمس تسقط أشعتها على صخور بنت رع المحبوبة ، إيزه المتمورة ، فى ضرعها الخصوبة ولبن الحب ، وعيناها خضراوان شمس الوحشة المحرقة تصرّح صحراء أحشائه القاحلة (١) .

ورغم اكتظاظ الرواية بتفاصيل الحياة اليومية والشؤون العامة والقضايا السياسية التي تبعد عن الأنسام بالشعرية فإن العمل السياسى كان فى الرواية تنوعاً على وتر الشعرية ، ولم يكن نفيًا أو نقضاً لها ، كما يمكن أن توحى بذلك الأنساق المباشرة والجافة التي يأخذها الحكى فى الإطار السياسى . لا يجوز عدّ جميع ما فى الرواية حالات شعرية ، ولكن تأطر معظم اليوميات بعلاقة العشق المجنونة والمستحيلة فى آن ، والبحث عن الآثار ، والمناقشات المستفيضة فى كافة الاتجاهات ، وجماليات العيش اليومى ، والدعوات إلى تناول الطعام والشراب فى منزل «رامة» كل ذلك كان مغلقاً بغلالة شفيفة من الشاعرية المستفيضة ، المتدفقة فى جميع صفحات الرواية .

(ب) شعرية المعنى

ما تزال الفكرة الشعرية مثاراً لنقاشات امتدت طويلاً ، يرتد بعضها إلى تراثنا النقدى الذى توزع بين الانتصار للفكرة والمعنى ، وعدّه معياراً رئيساً لشعرية الشعر بحسب رأى ابن قتيبة المشهور فى «الشعر والشعراء» وبين إيلاء المعنى دوراً ثانوياً ، وتقديم الشكل عليه حسبما ذهب الجاحظ فى مقولته الشهيرة التي تتضمنها عبارته «المعنى مطروح على الطريق» . ومما يمكن ذكره بهذا الصدد أن المعنى الشعرى يصعب العثور عليه خارج الإطار ، أو الشكل الذى لا بدّ منه ليصير الشعر شعراً .

ولكن فى إطار البحث عن تجليات الشعرية خارج الأشكال المنتسبة مباشرة إلى فن الشعر ، يمكن العبور ببعض المواضع التي يصحّ اعتمادها ، أو ضربها أمثلة لتجسّدات الشعرية خارج الشعر ، ويأتى فى طليعة هذه المواضع الشعر المترجم ، الذى تفقده الترجمة معظم ما جعله فى لغته الأصلية شعراً ، ليصير بالتالى نسقاً نثرياً يمكن أن تتوضع فيه بعض جوانب الشعرية ، حيث تحتفظ بعض القصائد ، أو المقاطع المترجمة بمعناها السابق الذى يحرص المترجم على إبقائه أكثر من إبقاء سواه ، لأن ضياع الفكرة أو المعنى أثناء الترجمة يمكن أن يعنى ضياع كل شيء .

(١) الزمن الآخر - إدوار الخراط - ص ١٠٩ .

وعلى غرار القصيدة التي لا يبقى منها سوى معناها «الشعرى»، غالب الأحيان ، تطرح الرواية بعض الأفكار والمعاني التي يشيع تداولها في عالم الشعر ، كالموت اغتراباً في «برارى الحمى» (١) وتحول الجد العظيم «كوكالوانكا» في فساد الأمكنة إلى صخرة تغدق المياه والخصوبة في قلب الصحراء الرهيبة طوال آلاف السنين (٢) . وكذلك الأفكار التي يدور حولها كل منها حديث في «حدث أبو هريرة قال .. ابتداء من الرقص العارى احتفالاً بيزوغ قرص الشمس الصحراوية (٣) ، وانتهاء بجميع عناوين الأحاديث التي يتشكل منها العمل .

و «الزمن الآخر» تعبر بمثل هذه المعاني التي تبدو ضامرة وخفية إزاء سطوع التدفق الشعرى للغة المنتقاة التي تعدده الميزة الكبرى لأعمال أدوار الخراط ، كبقاء «ميخائيل» مدفوناً أكثر من يومين تحت الانقراض في الظلمة المطلقة ، وهو في حالة غريبة تختلط فيها اليقظة بالنوم وأحلام اليقظة بالكوابيس وتدفق المشاعر والهلوسة ، والشعر الخالص ، والرعب ، والاستسلام للموت ، والأمل وحلم الضوء والرهان على تفانى «رامة» والآخرين من أجل إنقاذه وإخراجه من قبره العابر ، وكأنه مومياء دبّت فيه الحياة : جلس على الأرض بهدوء تام وغريب ، وقال لنفسه كأنما يفكر في شأن شخص آخر لا صلة له به ، أو في حل معادلة هندسية ، إن النهاية تكاد تكون محتومة ، وإنها ستجيء إما من تناقص الهواء الصالح للتنفس ، ثم انعدامه . الاختناق إذن وأبعد ، بآلية محكمة ومن غير أدنى جهد من جانبه ، ترويع صورة الاختناق ، وإطباقها ، وقال وإما من الجوع ، والعطش ، ولكنه لم يكن يتصور أن هذا ممكن ، كأن الجسم وحده هو الذي يقرر ، أو وحده هو الذي يعاني ، هذه المسألة . وكان جسمه الآن مستريحاً وقوياً في غير حاجة إلى شيء .

العتمة تنجذب من حوله قليلاً قليلاً ، من غير أن يحس ، وهو الآن يرى كل شيء واضحاً في نور خفى وسرى وغريب وصامت جداً ، لم ير مثله على كثرة ما نزل الأقباء والأنفاق والممرات والأقداس المدفونة .

قال لنفسه : كأنتى في العالم السفلى ، معكوس خيمى التي هي العالم ، وكأننا في عكس اليوم الواحد الذي تشرق الشمس فتبصر قدس الأقداس كله ، وتعاماً ، المرة الواحدة طول السنة . ولكنه نور

(١) برارى الحمى - إبراهيم نصر الله - ص ١٥٩ .

(٢) فساد الأمكنة - صبرى موسى - ص ٤٣ وما بعدها .

(٣) حدث أبو هريرة قال . محمود المسعدى - دار الجنوب للنشر - تونس - ط (٢) ١٩٨٩ من ص ٢٠ إلى ٥١ .

عكسَ نور بالظلام^(١) . الفصل بكامه ملء بالمعاني والأفكار التي تدور في حالة ممطوطة في كافة الاتجاهات بما في ذلك الأعلى والأسفل ، ... وهي حالة تشبه حالة الاحتضار البطيء وتفترق عنها في الوقت نفسه . وكل ذلك يلامس آفاق الشعر من مختلف الجوانب .

(ج) شعريّة المكان

ربما كان المكان آخر الأمور التي يمكن اللجوء إليها لاستصدار الشعريّة ، بوصفه مكوناً أساساً من موادّ جامدة محايدة ، شعورياً ، ومحايدة جمالياً ، إذا لم يتدخل الوعي والذائقة التي تعدّ بدورها أحد إفرازات الوعي ، لاستشعار الجمال ، أو تدخل العمل البشري على تحسين المكان وتجميله ، وما إلى ذلك ... و «الزمن الآخر» مكتنّظ بالأمكنة التي يتحوّل تصويرها بواسطة الكلمات إلى قصيدة خالصة ، «كالشاليه الصحراوي»^(٢) ، و «الكنيسة البيزنطية»^(٣) و «المشربية المملوكية»^(٤) و «شقة رامة» وكيفيات الوصول إليها عبر الشوارع والأزقة ، حتى طريق الإسفلت الرتيب عبر الصحراء ، يتحرك تحت إيقاع التتالي الرتيب لأعمدة الهاتف ، ويتخذ الحديث عنه نسقاً شعرياً^(٥) ، والرمال الصحراوية التي يسير «ميخائيل» باتجاهها ، وهو يرتدى حذاءه القماشى الطرى : كان يقع وهو يمشى في جزر من الحصى الصغير بين موجات الرمل الناعمة ، ويقرقع الحصى بأشكاله المتعددة تحت قدميه ، ثم تنقطع فلا يعود يحسّ تحت حذائه إلا طراوة الرمل الأبيض المريح ، وقد ابتعدت أصوات الموقع تماماً ، وهبّ به صمت الصحراء بهوائه الذي لا مثيل لنقائه وجفافه المنعش في الغروب ، وقد هانت الشمس جداً وأحسها عذبة الوقع على وجهه وصدره تحت القميص المفتوح^(٦) .

لابدّ في هذا الاتجاه من الإشارة إلى الفرق الدقيق بين استشعار الجمال الخالص بالأمكنة وشعريتها ، حيث يمكن الذهاب إلى أنّ استقلالية المادّة الجميلة «المكان» وانعزالها عن علاقتها بالوعي والذائقة ، أمران يخرجانهما ليس من خانة «الشعريّة» فقط - بل يخرجانهما أيضاً من خانة «الجميل» فالأشياء جميلة لأن الإنسان يراها كذلك واستشعار الجمال أياً كان مصدره ، هو درجة ما في سلم «الشعريّة» .

(١) الزمن الآخر - إدوار الخراط - ص ١١٢ .

(٢) نفسه - ص ٢٣٥ .

(٣) نفسه - ص ٢٠٢ .

(٤) نفسه - ص ١٩٨ .

(٥) نفسه - ص ٨٤ .

(٦) الزمن الآخر - إدوار الخراط - ص ٣٦٤ .

(د) شعرية التوتر

يلح الدكتور كمال أبو ديب في كتابه «في الشعرية» على تعريف الشعرية بعبارة «مسافة التوتر» ، بحيث تصبح العبارة عنده مرادفاً لمفهوم الشعرية ، أو شرحاً موجزاً له وتمتدّ عنده هذه المسافة لتشمل قاطاعات لا حصر لها من علائق الإنسان بالإنسان وعلاقته بجميع ما يحيط به وما يستبطنه في كافة المجالات ، والكتاب بمجمله مكرّس للتفصيل في عرض ما يقصده مؤلفه بـ «مسافة التوتر» التي أقصرها هنا على ما يتعلّق بالعالم الداخلي لشخصيات «الزمن الآخر» التي تعني بها هذه الفقرات ، ومع ذلك فإنّ هناك صعوبة كبيرة في ملاحقة جميع الشخصيات ذات التوتر العنيف التي يتخذ توترها لنفسه مسافة هائلة ، أو مجالاً واسعاً في الزمان والمكان والعمق الشعوري ، ودرجات التملك والمساحة الإنسانية والمكانية الخارجية ، التي يشغلها التوتر ، تشغلها انعكاساته المباشرة وغير المباشرة في «الزمن الآخر» على غرار ما نجده لدى معظم شخصيات دوستوفسكي ، «كديمترى» في «الأخوة كارامازوف» الذي يمتدّ توتره ليشغل بعداً «ماورائياً» يتجلى في سجود الشيخ «زوسيم» كبير الرهبان والشخصية الدينية الكبرى في روسية أمام آلامه وعناثه في المستقبل ، بوصف رجل الدين في النسق المشار إليه تجسيدا للصلة المفترضة بين الإنسان وجميع ما يقع في عالم الغيب (١) .

«الزمن الآخر» فقيرة عموماً بالشخصيات الروائية ، إذ يدور كل شيء في فلك العلاقة القائمة بين «رامة وميخائيل» ، ولكن الرواية مع ذلك ، ملأى بعدد لا يحصى من أنواع الانفعالات والتوترات المتوائمة والمتناقضة ، التي يعيشها «ميخائيل» تجاه «رامة» وتجاه الآخرين والعالم . وتتراوح هذه التوترات بين الهوى الهاديء الدفين الذي يقيم زمناً طويلاً في أعماق النفس الإنسانية ، ويصبح معطى شخصياً خالصاً يصعب استئصاله أو بتره من الأعماق ، .. كالعشق المزمّن الذي تدور حياة «ميخائيل» في فلكه زمناً طويلاً امتدّ على صفحات روايتين طويلتين استغرقت كتابة أولاهما «رامة والتنين» تسع سنوات (٢) ، ويفصل بين صدور الروائيتين أكثر من خمس سنوات (٣) ،

(١) الأخوة كارامازوف «مجلدان» - دوستوفسكي . F. Dostoy Fisky . ت . د سامي الدروبي - دار رابوغا - موسكو - (ط) ١٩٨٨ - ص ١٦٥ .

(٢) رامة والتنين - أنوار الخراط - ص الغلاف .

(٣) صدرت رامة والتنين عام ١٩٨٠ والآخر ١٩٨٥ .

ولكن الهوى المزمّن تجاه «رامة» تجذر في الرواية الثانية أكثر وأعمق ، واشتمل جوانب من حياته لم تكن موجودة أيام شبابه في الرواية الأولى ، والهوى لم يقتصر على اعتمال المشاعر في نفسه تجاه رامة فقط ، بل تمتد الحالة الشعرية المتوتّرة لتشمل جميع أنماط تعامله الإنساني مع الآخرين بمنزلة في ذلك رفاقه في الحزب ، وقادة الحزب السابقون ولاعمال الذين يشتغلون لديه في مصلحة الآثار ، وتتضمن الرواية أيضاً جوانب كثيرة من توتّرات رامة ، وانفعالاتها ، وعلاقاتها بالآخرين ، رجالاً ونساء ، وعلاقاتها بالعمل ، وابنتها والسلطات ، والمرؤوسين ... الخ ...

معظم ذلك شغل في الرواية مساحة شعرية حارة ، تشكّل نوعاً من المواءمة مع ماعناه الدكتور كمال أبو ديب «بمسافة التوتّر» دون أن يعنى ذلك ، قصر فهم الشعرية على ما تعنيه «مسافة التوتّر» ودون أن يعنى أيضاً أن الرواية لا تفيض عن المحدودية المفهومية التي تجعل للتوتّر مسافة ما قابلة للإدراك الحسي ، وبالتالي قابلة للقياس بطريقة ما ، «فالزمن الآخر» تبدو أنها تبالغ في التوصيف الدقيق ، والتفريق الدقيق لمعظم ما يعتمل في بواطن النفس الإنسانية ، بحيث يجاوز ذلك إمكانية القياس والتصنيف المعتمدين على نطاق واسع في إنشاء الأنساق النظرية والمفهومية التي تكتظ بها كتب الدراسات النظرية والنقد ، .. كما في هذه المتابعة الدقيقة لهذه البرهات الساخنة التي تبدو عصية على الانضباط أو الاستقرار داخل أي تصنيف : إذا استطعت أن أقهر الذاكرة ، فكيف أقهر بذاكرة الجسم ؟ شفتاي وحدهما لا أملك لهما رداً ، تتنكران جانب عنقها الخفي النعومة ، ويداي وحدهما تتنكران دوران النهدي وثقله الهين المطواع ، وانحدار جسمها إلى الخصر المليء الذي يضيق بإحكام ويتهمّ لكي يزدهر ويتفتح ببذخ الريفين اللينين . فوضى الذاكرة الفيزيائية وحدها حاضرة أبداً تستعصى على التناول وعلى التحكم وعلى الإرجاع إلى الوراء ، وفيها تمرّد وصلف لا يستذل (١) . والتوتّر لا يقتصر في الرواية على العلاقة العاطفية ، الجسدية بين رجل وامرأة ، بل يتجاوز ذلك إلى معظم شؤون الحياة كما سبقت الإشارة ، واختيار المثال السابق يشير إلى تمركز التوتّرات داخل الرواية حول العلاقة بين «رامة وميخائيل» .

(هـ) «الزمن الآخر» وتدقيق اللغة المنخلة «المنتقاة»

اللغة في هذه الرواية الطويلة ، نسيج ذاتها ، وهي متفرّدة في جمع مزيتين ، ندر اجتماعهما في نصّ واحد ، وخصوصاً إذا كان النصّ نصّاً روائياً طويلاً ، التدقيق الغزير من جهة ، والانتقاء

(١) الزمن الآخر - إدوار الخراط - ص ٢٣٩ .

البالغ حدود اصطفاء المنتقى والمبتكر من جهة أخرى ، فلا تقع كلمة على الورق قبل أن نشعرنا برحلتها التي أجرت لها نوعاً من التقطير عبر سلسلة متراكبة من الغرلة والتصفيات ، كفيلة بحجب ما تتداوله معظم النصوص الروائية المألوفة .

الرواية سلسلة مترامية الأطراف من التواشجات اللغوية الفدّة ، يجد فيها القارئ صعوبة في القبض على موضوع رئيس : يوميات المثقفين المصريين ، وهمومهم السياسية الأقباط وإحساسهم بمقادير متباينة من الغبن والانتماء والعزلة ، بعض الهواجس التعصبية للإقليم والنظرة إلى مصر ، عبر رؤى أبنائها المختلفة ، عروبتها ، مصريتها ، قبطيتها ، فرعونيتها ، من خلال قراءة تنقيبية أثرية للتاريخ المتراكم في وادي النيل : دماؤنا في مصر هي الأقوى دائماً ، لست عرقياً ، ولا أقول بسيادة جنس على جنس ، ولكن أقول بتفرد مصر هذه التي تسمّيها «بزميط» (١) . الحب في تألقه عضوياً وروحياً ولغوياً ، القراءة بعيون القرن العشرين ووعي مثقفيه للأساطير الفرعونية ، وقراءة الزمن متخلخلاً ، ومبهماً ، وغير معنى بنفسه ، في الأمكنة الواقعة خارج مصر ، ومحاولة النظر إلى مصر - الحاضر ، ومصر - التاريخ بعيون آلهة الفراعنة وكهنة معابدهم ومنطق أساطيرهم ، الخلق اللغوي الصرف ، الرامي إلى مجرد إنشاء بني لغوية مسرفة في الكثافة الشعرية ، والجمال الفنى ، لاستعراض ما تملكه اللغة العربية من طاقات خاصة على استيعاب العصر ، والتعبير عن انائه المتنوعة ، وقدرتها على الإشعاع بمختلف أشكال الدلالة ومستويات الرؤية والوعي ، عبر رؤية كاتب يعشقها إلى درجة خيانة الذات القبطية - سحب تعبير الرواية - المتواجدة لدى بطله بمقادير مختلفة ، تتوزع عبر شكلين مبهمين من أشكال الانتماء واحتوائه وإدائته : أنا أعرف لغتهم (أى العرب) أما حضارتهم فهذه حكاية أخرى . نسيت لغتي أو أسقطتها ، عشقي للغتهم أيضاً هو عشق الخونة مضطرباً ، كمن يعشق خانقته . ولكنها تصبح لغتي أنا وأنت لغتنا نحن (٢) .

لم يأت الجنس في الرواية لاستثارة الحواس وإضفاء حرارة مفتعلة على نصوص تنزع إلى مخاطبة القارئ المثقف ، ولم يأت فقط لإنقاذ الرواية من البرودة المضمونية ، والتجريد الجمالي

(١) رامة والتنين - أنوار الخراط - ص ١٥٩ .

(٢) نفسه - ص ١٥٩ .

البحث ، بل تصدر موضوعات الرواية والرواية السابقة للكاتب نفسه «رامة والتنين» بالإضافة إلى أن تناوله جاء بشكل مفارق عما اعتدناه في معظم الروايات الأخرى ، وحقق هذا الافتراق وظيفتين :

الأولى : تحقيق المثنوية القائمة جدلياً ، بين الداخل الروحي ، والخارج البدني ، وإخراج العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة من احتمالات انزلاقها إلى حواف الهمود والسكونية القائمة في علائق التجاور البنيوية ، فردياً ومجتمعياً ، إلى زخمها بالحركة المتواترة أفقياً وشاقولياً ، في سبيل الانتقال من مجرد وصف العلاقة ، إلى نتائجها ، وإلى استحضار إحياءاتها ، ودلالاتها وأبعاد مناخاتها ، وعدّها جزءاً من اللوحة الشاملة للحياة ، تفعمها بالبهر والجنال والإثارة ، من جانب ، وتكون بمثابة عدسات مقرّبة لإشهار الجوانب المعتمة لهذه اللوحة ، من جانب آخر .

والثانية : تجسيد نصب للجمال الأنثوي ، يتمّ وعيه والتعامل معه عبر كافة الحواس ، كما في هذه الأمثلة : السمع واللمس في : كان صوتها الصاحي شحنة مرعبة من الطاقة والتفجّر الشائك الخشن (١) . والبصر واللمس في : ساقها السمراء الذهبية الباهتة الذهب ناعمة تحت ملمسه وباردة (٢) . والشمّ والذوق في : يذوب في الفم برائحة جنسية خصيبة (٣) ، واللمس والشمّ في : ينشق من شعرها الوحف القوي رائحة حريفة وحارة ، عبق البهارات والتوابل ، والبخور والصندل الهندي القديم (٤) إن ازدحام الرواية بالذرى الجمالية ، يكاد أن يكون موقوفاً لصنع نصب للأنثى حاضرة في الوجدان والموجودات ، والأفكار ، والعوالم المحسوسة والمنشودة ، القائمة والقصيّة ، وافدة من بدايات الحضارة وأعمال التاريخ ، ناشرة جماليها المحقّق في حقل الملموس والمنشود وفلا تكون «رامة» مجرد امرأة مفردة الجمال ، ذكّية ومثقفة ، وعالمة آثار ومناضلة ، بل كانت إلى جانب ذلك : إيزيس الإلهة الأولى والدائمة . العذراء أم حوريس ، أم المسيح وسنّا الطاهرة ، عشتروت بريسغون ، هيران وديميتير ، أفروديت جماع المريمات ، الجوهر غير الفاني زاهية الألوان المتلقية المخصاب (٥) .

(١) الزمن الآخر - إدوار الخراط - ص ٢٦٤ .

(٢) نفسه - ص ٢٦٤ .

(٣) نفسه - ص ٢٣٦ .

(٤) نفسه - ص ١٩٥ .

(٥) رامة والتنين - إدوار الخراط - ص ١٦٠ .

لا يتسع المجال للاستعراض التفصيلي للكيفية التي اعتمدها إدوار الخراط في إنشاء النصب الشعري لأنثاه ، إذ لا تمرّ صفحة خالية من مدح جسد رامة ، بتفاصيله التي يفلّحها ببراعة لا تترك مساحة أنملة خارجة عن الاستثارة والامتداح ، والوصف التفاعلي الآيل إلى تشييد الجمال الأنثوي ، وجعله تمثالاً حياً للأنوثة المطلقة ، متوازية مع جماليات التماثيل المكتشفة ، والتي لا تزال مخبأة في طيات التاريخ والتراب ، فيتناغم التمثالان ويستمدان من بعضهما قيم التأكيد والإبراز ولانهاهي ، والتساوق إلى فضاءات الفن الانهائية ، فتأتي المقاربة صريحة حيناً ، ومضمرة حيناً كما في هذه المقاطع :

- كانت قيمة عرى جسدها الأسمر الصافي تتجاوب بشكل حميم مع قيمة جسد الخشب الداكن الخفيف الدكنة ، الحى ، فى المشربية ، وتتراسل بين القيمتين موسيقى حميمة وكان جمالها مضمراً فى العرى غير مبذول (١) .

- جناحها مطبقان إلى استدارة الجسم المرمرى المجزّع بخيوط بيضاء ، كان يحس هذا الجسم المنحوت ينقضّ عليه (٢) .

- أطرز على زجاج جسدها المكور الدفء خيوط قبلاتى ، وأنسج عليها بشفتى المضمومتين أسلاك الفيروز المذهب الساخنة ، كأنها مسحوبة من القرن لتوها ، على وهج رأس الشمعة البارزة الداكنة المشققة بخيوط دقيقة صغيرة (٣) .

لم تترك الرواية مساحة معتمدة فى جسد الأنثى ، فيندر أن تخلو صفحة من التحدّث عن أحد الأعضاء أو كلّها مجتمعة فى وحدة الجسد ، وكأن رامة ، لديها من الصفات الأنثوية ما لا تملكه أية أنثى أخرى ، ومع كلّ هذا الإغداق ، نجح الكاتب فى حرصه على تجنّب التكرار فى استعمال المفردات والتعرّض للوضع النفسى أو الحالة ، فالشعر والفم واليد والنهد وسواها تأتي فى مواضع كثيرة ، لكنّها فى كلّ موضع تحضر عبر مفردات جديدة وصياغات جديدة ، وطرح جديد ، .. كلّ هذا يضيف الكاتب إليه الدقة البالغة فى ملاحقة الجزء ، واقتطاع لحظته ، وتقديم الحالة كاملة دون إغفال أقلّ أنائها شأنًا ، كما فى هذه المتابعة لنية الابتسام : هذه الانفراجة التى توحى ببداية

(١) الزمن الآخر - إدوار الخراط - ص ١٩٩ .

(٢) نفسه - ص ٢٠٥ .

(٣) نفسه - ص ٢٩٦ .

ابتناسامة، بل بمجرد نية الابتسامة ، والشفتان بنفس الامتلاء الخفيف ، بنفس التدوير ، كأنما فرغنا الآن فقط من هذه الارتجافة التي لا تكاد تُلحظ ، عندما تكون الابتسامة فكرة في العينين فقط ، أو عندما تكون منعة الحب قد بدأت (١) .

وهذه الأمثلة الخاصة بتناول الأنثى ، تطرح تساؤلاً كبيراً يخص العلاقات المتداخلة بين اللغة بوصفها منظومة مستقلة والإحالات الكثيرة التي تفضي بالقارئ إلى خارج النص ، انطلاقاً من أن النص تجسد لغوي لكائن وانفتاح خارج اللغة على كينوية في الغياب ، أي أنه هو بذاته علائقية جدلية بين الحضور والغياب (٢) . فهل تتبع أهمية الأنساق اللغوية السابقة من الإشارة التي يفترضها تجسد الصور الأنثوية المشتهاة القائمة خارج النص ؟ أم تتبع من الإثارة الخاصة الناجمة عن العلائق التفاعلية القائمة بين البنيات البدئية التي يتكون منها كل نسق ؟ . والإجابة لا يمكن أن تكون بالبساطة المنشودة ، لأن اللغة إذا تم عدها بنية مستقلة عن نظام الإحالة إلى العوالم المتعددة الواقعة خارج النظام الذي يمكن أن يكون ، أو يفترض عده نظاماً مغلقاً داخل حدود البنية ، فإنها تفقد قيمتها الاستعمالية وربما كل وجودها ، وبالمقابل فإن عزل اللغة الخاصة التي استعملها أدوار الخراط في أنساقه السابقة ، والاكتفاء بتقديم صور مختلفة لإثارات الجسد الأنثوي بواسطة الصور الثابتة أو المتحركة ، فإن المتعة الجمالية المنشودة في الفن عموماً ، وفي الكتابة الفنية خصوصاً ، تضمحل وتغيب أو تتحول إلى منحى آخر لا علاقة له بالاستثارات الناجمة عن قراءة النص والتعامل مع لغته ، ولذلك لا نرى قيمة جمالية لجسد رامة خارج تقلبيه وتقليبه بمعزل عن تلك الأنساق اللغوية التي استحضرت بخصوصيته المفارقة لجميع الأجساد الأنثوية الأخرى الموجودة واقعياً ، ولا قيمة لخيط الفيروز المذهب الساخنة المسحوبة من القرن لتوها، لو لم يستطع الكاتب توليفها المتقن ، وتفاعلها المثير مع مقتضيات تطريزها على الجسد الأنثوي المكور الجميل .

تشرّبت اللغة في العمل معظم تقنيات النص الشعري ، إن لم يكن جميعها : (اختيار المفردة ، وبناء العبارة ، والاكتظاظ بالصور المفردة ، والصياغة ، وانتشار الكثيف على الصفحات الكثيرة لا يخرج من كونه كثيفاً ، والوهج الانفعالي لا يخبر مهما امتد في الزمن الروائي والزمن المعاش ومهما تكاثفت فوقه رماديّات الحياة مثلما يعيشها غالبية البشر) إن احتفاظ اللغة بمستوى تألقها الشعري في نص روائي كامل ليس وفقاً على هذه الرواية فهناك روايات عربية معاصرة كثيرة

(١) الزمن الآخر - إدوار الخراط - ص ٧٠ .

(٢) في الشعرية - د. كمال أبو ديب - ص ١٩ .

استطاعت أن تبقى لغتها في مستوى هذا الألق ، غير أودار الخراط ، امتاز في المستوى اللغوي بجملة أمور ، منها ممارسته لشيء من الخلق الاشتقاقي ومحاولة تكريس ما يبتكره للدلالة على مدلولات لا نستطيع أن نزعم أنها مطلقة الجدة ، كما أننا لا نعثر لها على وجود شائع : «مطايب ، مخامر ، دفيء ، مجزع ، يتطاعم ، تهجاع ، استسرار ، وهيج ينفثي .. إلخ» .

ورغم غلبة اللغة الراقية وامتدادها على معظم الصفحات والفصول ، فقد قدم إلى جانبها لغة أخرى تتوزع على عدة مستويات للتعامل والتفكير ، كاللغة اليومية المتداولة مشافهة ، ومحاولة كتابتها فصيحة عبر الرسائل المتداولة فيما بين أقرباء «ميخائيل قلدس» وقريباً من هذا المستوى أثبت الكاتب رسالة حب فيه اندفاع غليظ القوام ^(١) مكتوبة بلغة لا تشذّب فيها ، كتبها رجل ذو منطق سوقى ، كان قد أمضى ليلة مع رامة ، والرواية لم تقدّم تفسيراً لاحتفاظ رامة برسالة من رجل في الجانب المعاكس لموقعها وموقع الذين يشكّلون إطارها الاجتماعي والفكري ، ونستطيع الركون إلى أنّ رغبة الكاتب في تنويع مستويات اللغة كانت وراء إثبات نصّ الرسالة ، فلو كان القصد مجرد الإشارة إلى تعدّد علاقات رامة مع الذكور واشتمالهم على شرائح اجتماعية متعدّدة ، لما أثبت الرسالة بنصّها : بطه حبيبتي ، أول مرة أسافر أنا بالي مستريح من غير وخدان خاطر ... إلخ ^(٢) .

ثم تناسب اللغة ، متسامقة شقافة حيناً ، وكثيفة حيناً ، يشيع فيها وعى مثقّف ، عميق الثقافة ، وثقافته متنوّعة المشارب والاتجاهات ، تنضح غالباً بحساسية مرهفة إزاء العالم والأشياء ، عاكسة بعمق جارح ، ما يعتمل في نفس الشخصية الرئيسة ، من إحساس بالغربة والقمع ، فهو منتم سياسياً إلى اليسار المصري المقموع تاريخياً ، ومنتم بالتحديد إلى الذين رفضوا الانضواء تحت راية اليسار الرسمي «أى الحزب الشيوعي المصري» الذي يعمل بشكل شبه علني ، وعلى المستوى المذهبي ، يحمل قبطيته كوجع ، ابتداء من اسمه «ميخائيل» إلى محاولته في أحد نقاشاته مع رامة تسمية جميع المصريين بالأقباط : الكلام على كأقلية يغيظني ويثيرني . لسنا أقلية ، نحن أهل البلد وبهذا المعنى فالمصريون جميعاً قبط ، بغض النظر عن دينهم ^(٣) .

تنحسر الحساسية أحياناً لطرح بعض الأفكار الخاضعة لمنطق العقل والفلسفة ، ويتخلل ذلك كله من فصل لآخر ، مقتطفات متقطعة من الصحف اليومية المصرية كالأهرام والأخبار ..

(١) رامة والتنين - إوار الخراط - ص ٢٩٥ .

(٢) نفسه - ص ٢٩٥ .

(٣) الزمن الآخر - ص ٩٩ .

وينكفى العالم المعاش لصالح التاريخ الممعن فى انتسابه إلى الماضى السحيق فتأتى النصوص المتعلقة بالآلهة الفرعونية وأساطيرها ، وصلوات الكهنة ، فى مستوى لغوى رفيع ينتسب إلى ما أنتجه العالم المعاصر من شعر ، ويفترق عنه فى آن واحد ، ليس لأنه يتحدث عن الماضى السحيق ، وإنما لاستخدامه لغة مشعة بالعوالم القصية ، وعممة الأعماق ، وما هو وحشى ومهجور .

جاءت بعض الفقرات المتخذة شيئاً من سيماء الابتهالات والصلوات الكهنوتية القديمة ، مبنية على أساس تكرار حرف واحد فى جميع مفرداتها ، بغض النظر عن موقع الحرف فى المفردة ، والحروف التى اختارها الكاتب ، اختارها لقدرتها على إشاعة أصوات فيها قدر كبير من الغموض والغرابة ، فيأتى نطقها مهموساً ، مبجوحاً وموحشاً ، وكأنه خارج من حلق التاريخ ، مجرداً بتراكم الموت والحجارة وتراب المدافن ، ليبث فى أحاسيس القارئ مناخاً مقتطعاً من الغرابة واللاواقع ، غير أنه يذكرنا أيضاً بما كان يفعله أدباء عصر الدول المتتابعة (الانحطاط) من لعب فارغ بالألفاظ، ويحيلنا أيضاً إلى شئ من الجهد الذى قد يكون مبدولاً للتنقيب فى المعاجم عن كلمات لا تنتسب إلى قاموس العصر ، كما فى هذه الأمثلة :

- عجيج العباب يعريد فى قاع القوقعة التى عصفت بها رياح الأعاصير ، وعركتها ، فتعرت
إلا من تعاшиб الربيع العافى ، إذ تنظاعم نعى المتع تشع فى عمود الضلوع عسف الطل والتبايع
عقابيل الروح (١) ... إلخ .

- سنان حسك الأسلاك المستحصدة تسوط الجسد وتسور سمائره (٢) ... إلخ .

- وجه الجريمة جهم ، والجور البرجى ، ومجال الجحافل وجيوش الجبابة المدججة منى تلجاب ؟ ،
وكيف تجابه ، الدجئة تجرجر جناحيها على جوانب الجنائل (٣) ... إلخ ..

ومما حاول إدوار الخراط تنويعه على وتر اللغة ، استعماله المحكية المصرية ، خارج نطاق الحوار بين الشخصيات للدلالة على مجموعة من الموجودات التى ينتظمها انتسابها إلى عصر الاستهلاك (الريكوردر ، التوست ، السوستة ، بلوفر ، الفانلة ، الترموس ، الفتوى ، السوتيان ، بزميط .. إلخ، فى محاولة لتكريس استعمال المفردة السائرة على ألسنة الناس ، رغم وجود المفردة

(١) نفسه - ص ١١٠ .

(٢) الزمن الآخر - ص ١٦٤ .

(٣) نفسه - ص ٢٢٧ .

الفصيحة المقابلة ، وشيوع تداولها في النصوص المكتوبة ، وسهولة استعمالها في اللغة المنطوقة ، ولا أميل بهذا الخصوص ، إلى مناقشة المفردة المحكية ، القادمة من لغة أخرى ، للدلالة على مادة تم ابتكارها ، وتسميتها وشيوعها ، خارج منظومة اللغة العربية فالمهم في النص الإبداعي مدى توفيق كاتبه في قدرته على إقناع القارئ بقبول المفردة ، وتعويده - بمعنى تعليمي بحث - استعمالها وتداولها نطقاً وكتابة .

هذه التنويعات اللغوية ، تجاوزت أفقياً لتمسح شرائح مختلفة من المجتمع المصري «السوقية» والبسطاء ، والحاصلين على قسط محدود من التعليم ، وأنصاف المثقفين والصحفيين ، والمثقفين .. وتراكبت شاقولياً لتصل الحاضر بماضيه السحيق ، قافزة فوق حقبة كبيرة من التاريخ المستمر في مصر ، وهي حقبة التاريخ العربي الإسلامي ، التي اقتصر ذكرها على مجموعة من الإشارات العابرة إلى المشربية المملوكية ، وبعض النحاسيات ، وبعض المآذن الحجرية التي لم يستطع الكاتب إلا أن ينسب جماليات بعضها إلى النفس البيزنطية ، كانت الساحة مزينة وبهيجة ، تحت المذنتين الناحلتين برشاقة فيها نفس بيزنطية (١) .

التاريخ لم يكن همّاً بارزاً في الرواية ، رغم حضوره المستمر ، ليس من حقنا أن نطالب الكاتب بذكر ما يوافق أفكارنا وأهواءنا التذوقية ، غير أن قسطاً رئيساً من الرواية ، جاء مكرساً لتقديم الجماليات البحتة للمكتشفات الأثرية واللقى العائدة للعصر الفرعوني ، وأحياناً الروماني - البيزنطي ، ولم تقف الرواية إقفاراً مطلقاً من التعرض للحقب العربية الإسلامية المتتالية في مصر ، رغم وفرتها النسبية هناك ، غير أن تعرض الكاتب لمثل هذه الموجودات جاء ضرباً من الملامسة العاجلة ، وربما كان من قبيل المصادفة والتعثر ، دون أن أجروا على اتهامه بالإهمال أو الإقليمية ، وما شابه ذلك ، فالمهم هو ما قيل وما تم السكوت عنه ، تعمداً أو من دون تعمد ، يبقى في حدود المظان التي لا شأن لنا - الآن - بالتعرض لها .

الأجمل في الرواية جاء تنويعاً على وتر اللغة ، وعلى وتر العلاقة بين الرجل والمرأة ، وكانت العلاقة حضوراً لغوياً ، أكثر مما هي إحالة خارجية ، والتنويعان نحياً موضوعات العملين إلى الثنايا الأقل تعرضاً للضوء ، إلى درجة الظن بأن ما تحدث عنه الكاتب خارج العلاقة العاطفية وخارج الخلق اللغوي الشعري ، جاء عرضياً ، بسبب نوع من التعثر الحتمي ، وقع فيه الدفق اللغوي أثناء

(١) نفسه - ص ٢٨٥ .

أثناء تصديده لتغطية مساحة واسعة وعميقة ، من التاريخ والجغرافية والحياة . حيث لم تستطع آلاف التفاصيل الصغيرة والمشاهد المقتطعة من الشارع أن تقدم أى شيء حار خارج ذلك .

لا نستطيع أن نغفل أهمية الأفكار والموضوعات ، والقضايا المطروحة في ثنايا الرواية ولا نستطيع أن نغفل ذكاء الكاتب في طريقة عرض أفكاره - السياسية خصوصاً - أو بالأحرى دسها المترافق بشيء من الصراحة ، وشيء من الحذر ، في أماكن مختلفة ، فتأتى الفكرة بشكل ومضنة خاطفة شديدة السطوع ، كأنها نصل يخرق فورات متتالية من الشبق المستمر ، يبرق قليلاً ، ويختفى ، لا يخدم الفورات ولا يؤججها ، بل يجعلها تتتالى ضمن وجهات أخرى ، يرسخ النصل في الوعي والذاكرة ، ليس بسبب مجيئه المباغت ، وغير المتجانس مع الضباب الجنسي الشامل فحسب ، وإنما أيضاً ، لأنه ذروة متوترة من ذرى العلاقة التفاعلية بين اثنين ، اختلافهما في الجنس يتعدى نفسه إلى اختلافهما في الأبعاد الشخصية والرؤى ، فيأتى النصل ذروة شديدة التركيز والسطوع ، يجعلها إسرافها في درجة العلو والتوتر ، متميزة درجياً ونوعياً ، عن مستويات التوتر السائدة .

إن الإغفال المتعمد لمناقشة الأفكار المطروحة ، لا ينبع من قلة أهميتها ، بغض النظر عن موافقتنا لها ، أو اختلافنا معها ، بل ينبع أساساً من تنحى الفكرة لصالح تقنية عرضها في الأعمال الفنية الجيدة ، إضافة إلى ضرورة التنبيه إلى مخاطر التزمّت المنبثق عن التناول الأيديولوجي للفن ، وضيق آفاقه ومحدوديتها في اقتصارها على معالجة الفكرة وتفريعاتها ، وإطلاق الأحكام المسبقة ، والدامغة ، سلباً وإيجاباً ، من منظور الموقع الأيديولوجي لكل من الفنان والمتعامل مع مادته الفنية على حد سواء .

ثمّة ملاحظة تتعلق باتساع مفهوم شعرية الرواية وإشكاليته في آن واحد . فالإتساع الذى تمّ إنجاز هذا الفصل في هديه بدا أنه قادر على اشتمال كل ما يحقق انزياحاً باتجاه الجمال مهما كانت درجة الانزياح متدنية ، وتتجلى الإشكالية في التباس مفهوم الشعرية وفي أن تعاريفها المختلفة تلقى اعتراضات كثيرة تنشأ عموماً عن الاختلافات الموضوعية في التكوين الثقافى وطبيعة الموروث الشعرى والموقف الأيديولوجى أحياناً ، فما يعده هذا الفريق شعراً ربما يراه فريق آخر غير ذلك ، وخصوصاً في المنطقة العربية التى يرفض عدد كبير من متعلميها وحملات الشهادات العليا فيها ضم الشعر الحديث والحرّ والشعر المنثور إلى حيز الشعرية ، ومن الطبيعى بالتالى أن يطال رفض هؤلاء جميع ما يجىء خارج قوالب الخليل .

ولكن طبيعة المورث الثقافي العربي الذي يتشكل قوامه الرئيس من الشعر .. وامتداد الشعر إلى عدد لا يحصى من مناحى الحياة فردياً وجمعياً ، أمران جعلتا روايات عربية معاصرة كثيرة على صلة مميزة بالشعرية ، الشعرية بمفهومها الأرحب ، وجرى تناول صلات الرواية الشعرية اعتماداً على فكرة الرحابة التي تتسع في التأليف الروائي العربي المعاصر لتشمل كثيراً من المواقف والحالات والتعابير والأساليب والأفكار وغزارة التفاصيل .

الفصل الخامس

استلهام التراث السردى العربى

ربما كان التساؤل مشروعاً بشأن عدّ التآليف النثرية العربية المعاصرة استمراراً طبيعياً لأشكال النثر التراثي، وخصوصاً ما تعلّق بالرواية وعلاقتها بالأشكال التراثية للسرد، فرغم أن الرواية العربية اتخذت في بداية تكوينها الرواية الغربية مثالا للاقتداء، في اختيار الموضوعات وطرائق ترتيب الأحداث، فإن القرابة القوية بين التآليف الروائية المعاصرة، والأشكال التراثية للقص، تجعل التساؤل يصبح فرضية تتلخص في أن التطور الطبيعي لتلك الأشكال السردية، والنوى الروائية الموجودة في كتب الأخبار، والسير، والأدب العام، والمقامات، وقصص الأمثال، وألف ليلة وليلة، يؤدّي إلى الشكل الراهن للرواية العربية المعاصرة، في بعض نماذجها على الأقل، بحيث تنحصر العلاقة مع الرواية الغربية داخل أطر المثاقفة، والتأثيرات غير الحاسمة، وخاصة أن الصلات التي يراها الدارسون الغربيون بين الرواية الغربية، والسرد الملحمية الإغريقية، أو هي بكثير من الصلات المماثلة القائمة بين الرواية العربية المعاصرة والأشكال التراثية للقص. ولا يعتمد البرهان على ماسميته «فرضية»، على هذا القياس الصوري بين القرايتين. وإنما يعتمد الوسائل التي يعتمد عليها بعض الروائيين العرب لحصر تآليفهم الروائية المعاصرة على ما يرونه مماثلاً في التآليف التراثية عبر عدد من المستويات التي يمكن تلخيصها فيما يلي :

أولاً - اللغة السردية

خلال الفترة التي اصطلح على تسميتها بعصر النهضة، حاولت التآليف النثرية العربية ذات الطابع الأدبي، انتهاج أساليب القدماء «اللغوية»، في صياغة رواهم وأفكارهم ومواقفهم المختلفة من العالم، والعصر الذي استيقظوا على وجودهم الهامشي فيه، فحاولوا طبع لغتهم بما ينفي عنها انتسابها إلى عصور الانحطاط السياسي - الثقافي التي تسمّى عصور الانحطاط، أو الدول المتتابعة، من خلال إحياء الأمجاد الثقافية واللغوية السالفة، فاستعملوا كلّ ما من شأنه رسم لغتهم بالفخامة والقوة، فأكثرُوا من استعمال الألفاظ القويّة الفصيحة القادمة من أعماق الماضي، وأعماق المعاجم، منصرفين بقدر واضح من الاستعلاء، عن اللغة اليومية التي تستعملها الحياة. ولجؤوا إلى التراكيب الجزلة، والجمال الطنانة، والسجع وتحلية الكلام بالتصاوير البلاغية والبديع، وتضمين الشعر، وغير ذلك مما وجدوه ضرورياً ليصبح الأدب أدباً، أو في الحد الأدنى، ليفترق عن سواه من أشكال التآليف الأخرى التي وجدت في تلك الآناء على نطاق محدود، وخرجت عن طبيعة الكلام الأدبي بهذه النسبة أو تلك كمؤلفات الجبرتي التاريخية، والمؤلفات السياسية الفكرية للكواكبي ونصوص

فرنسيس مرآش، ومؤلفات أحمد فارس الشدياق، وناصيف اليازجي الذي أتبع القديم وكتب نصوصاً على غرار المقامات، وقد أحسن التقليد إحساناً حاكى فيه أروع ما في التراث القديم أحياناً، فعَدَّ في عصره رجل الإحياء الأول الذي رفع صوت هذا التراث الحي عميقاً فاتن القبرات^(١)، وقد جمع مقاماته في (مجمع البحرين) الذي ضمَّ هذا المثال تحت عنوان المقامة الرملية نسبة إلى مدينة الرملة في فلسطين :

قال سهيل بين عبّاد: حلت بالرملة لوطر أقضيه، ودين أقضيه، فأقمت بها شهراً، وكنت أحسبه دهرًا. حتي إذا بلغت الدنة، خرجت تحت الدجّة. وكان الشهر قد وقع في الأنين، فاعتسفت بين الشكّ واليقين، أتجانف تارة ذات الشمال، وأخرى ذات اليمين، ومازلت أضبط الظلماء، حتى أقمرت السماء، فتبينت وجه الهدى، وإذا أنا أمشي على مثل المدى، من حرار تلك الكدى. فوقفت كالحائر اللهب، لأنظر من أين تؤكل الكتف. وإذا ركب يضربون أكباد الإبل وفي صدرهم شيخ ينشد بصوت زجل :

يامن يرى ما لا يرى	ويعلم السرّ وأخفى في النوى
دعوتك اللهم إذ طال السرى	ومالت الأعناق من خمرة الكرى
يسر لنا رزقاً من العرش جرى	أو فاهمنا لباب رزق يعترى

نعد إليه مثل عدو الشفري^(٢).

وقريباً من ذلك، كانت الأعمال التي عدّها النقّاد والدارسون البداية الفعلية للرواية العربية التي زاوجت بين الشكل الغربي، والأصول التراثية للقصّ، كحديث عيسى بن هشام و ليالى سطيح^(٣). وهذه الأمثلة، لا يتم ذكرها إلا بوصفها نوى للرواية العربية المعاصرة التي استثمرت بعض ما اختطّه الأقدمون، وانتهجه مفكرو عصر النهضة وأدباؤها.

انصرف معظم الروائين العرب المعاصرين عن مواجهة الحياة العصرية بلغة الماضي، سواء كان هذا الماضي ذهبياً أو مظلماً، مستفيدين في ذلك من حركة المثاقفة التي انتشرت إثر الاحتكاك المتنامي مع الغرب، وإثر الموجات المتتالية من البعثات التي تم إرسالها للدراسة في بلدان الغرب إضافة إلى الهجرات التي انطلقت من سورية ولبنان إلى العالم الجديد، حيث أدى ذلك كله إلى فهم

(١) نصوص مختارة من النثر العربي الحديث - ص ٧٤ .

(٢) نفسه - ص ٨١ - ٨٢ - ٨٣ .

(٣) بانوراما الرواية العربية - د. سيد حامد النجاج - ص ١١ وما بعدها .

جديد للعالم، وإلى تعامل ناضج مع فن الرواية التي اندرجت في الحياة اليومية العامة للمنطقة العربية وبلغت حدّاً مقبولاً من النضج الشكليّ والتقنيّ والفكريّ، من خلال محاولتها الناجحة في انتهاج أساليب القصّ الغربيّ في عموميتها، ونماذجها التي أتيح للكتاب العرب الاطلاع عليها بلغاتها الأصلية أو بعد ترجمتها إلى العربية.

لكنّ التطوّر الذي أصابته الرواية العربية عبر النصف الثاني من القرن العشرين، جعلها تطمح إلى ترسيخ خصوصيتها القومية - الثقافية، وخصوصاً إثر الاطلاع على ما تتمتع به بعض التآليف الروائية غير العربية كاليابانية والأمريكية الجنوبية مثلاً من شخصية مستقلة غاب عن معظم نماذجها المترجمة إلى العربية التأثير الغربيّ، ممّا دفع بعض الروائيين العرب إلى اعتماد النهج الاستقلاليّ نفسه فاستعملوا في جملة ما استعملوا لغة خاصة توحى بانحدارها من اللغة التراثية انحداراً مباشراً، ولكنها في الوقت نفسه تختلف عنها، وتختلف أيضاً عن تلك التي استعملها عصر النهضة.

والمشكلة التي لا بدّ من ذكرها، بخصوص استعمال هذه اللغة، أن اللجوء إليها من قبل الروائيين العرب كان لجوءاً جزئياً، ولم يشكّل ظاهرة، أو سمّة عامة لعمل واحد أو مجموعة أعمال، إلا لدى جمال الغيطانيّ، الذي شكّلت مؤلفاته الروائية ما يشبه الظاهرة السردية في الرواية العربية المعاصرة، وحظيت من الدرس والاهتمام النقديّ أكثر مما حظيت به معظم الروايات العربية الأخرى، ممّا يشي بإمكانية عدّ هذه الاهتمامات الدرسية والنقدية نوعاً من الترحيب، أو التبشير - على مستوى المنتجين الثقافيّين والمتلقّين - بولادة رواية عربية خالصة التكوين والانتماء والتوجه.

استعار جمال الغيطانيّ لغة الماضي، وقدراً غير يسير من أحداثه، ناسجاً من ذلك نمطاً روائياً لا نجد في تاريخ الرواية العربية ما يماثله، مصيباً بذلك عدداً من الأهداف التي قلّ اجتماع إصابتها في روايات أخرى، فقد أدى إغفال التقييد الزمنيّ بالتواريخ المعروفة وتجنّب الخوض في أحداث كبرى مشهورة في التاريخ المدرسيّ، إلى نزع الصفة التاريخية الخالصة عن رواياته، وهذا أدى بدوره إلى صلاحية عدّ هذه الروايات نوعاً من العدسة المكبرة الفاحصة لحياتنا المعاصرة على المستويات السياسية والعقائدية والاجتماعية والاقتصادية والحضارية.

وقد أدى استعمال لغة الماضي، أو بالأحرى ما يوحي بأنه لغة الماضي وأساليبه في تقديم الأنساق السردية والإخبارية إلى ما يمكن تسميته فتحاً تقنياً، أو شكلياً أمام الرواية العربية يمكنها من استثمار تلك الأساليب السردية المتوارثة، ولغة الأقدمين، في سبيل إنتاج رواية جديدة تتمتع بمزايا فنية جديدة وضارية في أعماق التراث الثقافي للمنطقة في آن واحد، وبمزيد من القرادة والخصوصية والإثارة الخاصة، فنصوص الغيطاني عموماً تطلق في جزء منها من التاريخ

المملوكي ومن كتابات المؤرخين وبالأخص ابن إياس، وتتفاعل مع بعضها البعض، بل ويحول بعضها عن طريق إدخال بعض التحويرات والتغييرات التي تبرز لنا كون الكاتب لا يرمى إلى كتابة رواية تاريخية كما يذهب البعض إلى ذلك. ولكنه يأخذ المادة التاريخية ويحولها، يعيد بناءها، وما يتوافق وما يرمى إليه^(١).

ولا يجوز أن يؤدي وجود ما نزعته من المزايا إلى الظن بأن روايات الغيطاني هي الأنموذج الذي يجب أن تحتذيه الروايات العربية الأخرى، فروايات الغيطاني نفسه ليست على سوية واحدة من النضج والكمال الفني، بل ينتاب بعضها مشكلات شكلية تجعل بعضهم يعترض على نسبتها إلى الفن الروائي كما في «التجليات»، أو أوراق شاب مات منذ ألف عام، ولا يتسع المجال لمناقشة جميع أعمال الكاتب، وإنما سيقصر الحديث على ما انتهجه في مجال اللغة التي توحى بانحدارها المباشر من لغة الماضي للتعبير والتحدث عن صور الحاضر وآنائه المختلفة.

فاللغة في هذا الإطار لا تعنى المفردات والتركيب النحوي فقط، وإنما تعنى قبل كل شيء نسق التركيب الذي يقصد الكاتب من خلاله إنتاج المعنى، وهذه الأنساق لم تنتهج الأساليب الأدبية التراثية في التعبير، وإنما انتهجت أساليب الفترة المملوكية في طرائق الإخبار، والإعلان وسرد الوقائع على المستويين الرسمي والشعبي، وشكل هذا الانتهاج نسقاً سردياً يتمتع بالحدة وتجاوز الطرائق المعروفة في السرد العربية المعاصرة، وإنتاجاً للتعبير يفترق عن الأشكال الأدبية التي تنكئ على البلاغة الشعرية التقليدية لإنتاج الجمال الفني فالأمثلة التالية التي اعتمد فيها الكاتب على التغيير والتوزيع في موقع السارد الذي يؤدي بدوره إلى تغيير تلقائي في الزاوية التي تنطلق منها وجهة النظر، وذلك كله يخلق حالة من الاستنارة الشاملة الكفيلة بجعل المتلقى مشدوداً إلى ما يقرؤه من جانب، ومحصولاً قدرأ من المتعة المعرفية الناشئة عن مجرد الاطلاع على كيفيات صنع القرارات والمراسيم السلطانية، وأنماط السلوك والتفكير، والغشم الفظيع الذي كان حكام تلك الفترات يمارسونه ضد العامة، وضد الخصوم، من جانب آخر، :

— من مرسوم سلطاني .

بعد قراءة التواريخ الماضية واستيحاء العبر، والوصول إلى حقيقة المبتدأ والخبر وبعد طول تفكير وتدبير .

(١) انفتاح النص الروائي - سعيد يقطين - المركز الثقافي العربي - بيروت ، الدار البيضاء - ط(١) ١٩٨٩ - ص١٢٣ .

كررنا :

يقولى بركات بن موسى، حسبة القاهرة، لما تبين لنا بعد ما قدمناه، مافيه من فضل وعفة، وأمانة وعلو همة، وقوة وصرامة، ووقور وهيبة، وعدم محاباة أهل الدنيا، وأرياب الجاه، ومراعاة الدين، كما أنه لا يفرق فى الحق بين الباطل والحقير، لهذا أنعمنا عليه بلقب الزينى بقرن باسمه بقیة عمره (١).

- مما قاله الزينى بركات فى خطاب استقالته أمام السلطان :

الصفحة الأولى

عاشر شوال عام ٩١٢ هـ

علي مرأى من الأمراء، فى حضور جمع عظيم، طلب الزينى بركات بصوت خدشه التأثر، أن يعفيه مولاه من وظيفة الحسبة، قال بصوت مرتجف : الحسبة يامولاي لا يؤتمن صاحبها على أموال العباد وحاشا لله أن أجد فى نفسى القدرة على هذا، أنا عبد فقير لا أطيق وصايتى على إنسان، أتمنى انقضاء عمرى فى أمن وسلام، بعيداً عن أمور الحكم والحكام. ما أريده رقة آمنة لا يقلقنى فيها سب إنسان، أو سخط مظلوم غفلت عنه ولم أنصفه من ظالمة (٢) ..

- نماذج من النداءات التى كان المنادون يطوفون بها فى شوارع القاهرة بأمر من ذوى الأمر :

يا أهالى مصر

نوصى بالمعروف وننهى عن المنكر

اليوم ..

خرج السلطان إلى الريدانية

بدأ لعب الكرة وكله عافية

أمدّه الله بالصحة والقوة

(١) الزينى بركات - جمال الغيطانى - وزارة الثقافة - دمشق - ط (٢) ١٩٧٤ - ص ٣٧ .

(٢) الزينى بركات - جمال الغيطانى - وزارة الثقافة - دمشق - ط (٢) ١٩٧٤ - ص ٥٣ .

يا أهالى مصر

لا زالت الوحشة والقطيعة مستمرة
بين الأمير طشتمر والأمير خايريك
وكلّ منهم مترصد للآخر فانتبهوا

يا أهالى مصر

الطار صابر بن الحمزاوى غشّ فى الميزان
وباع الحلبة مخلوطة بالتراب الناعم
غش الغات وفسّ السقنقور الهندى^(١)

- يا أهالى مصر

وقعت قطيعة مفاجئة

بين الأمير بشتاك فول مقشّر
والأمير طغلق شادى العمائر
لأن البشتاك شنع على المئذنة
الجديدة فى جامع السلطان
قال، بها بعض الميل^(٢).

- نسق إخبارى عمّا يقوم به زكريّا بن راضى كبير بصّاصى الدولة من أعمال يومية : راقب
عقابه بنفسه، تعصير أكعابه، حرق جلد ظهره بنار هائلة. ومبروك قائم على تعذيبه بهمة عالية.
يا خلاص وتقان. نزل الصمت كالجنة على بقية المحابيس فى حفرهم. وهم يصغون إلى صرخات
الرجل التى لا تنفذ إلى الفراغ الخارجى أبداً. يعرف زكريّا أى رعب يمتلكهم، ما يقع فى أرواحهم
من رعب وآلام عند سماعهم أوجاع إنسان آخر يجهلون منه الاسم حتى أكثر ممّا لو انتزعت أسنان
الواحد منهم بكماشة محمّاة^(٣).

(١) الزينى بركات - ص ١٠٦ .

(٢) نفسه - ص ١٣٦ .

(٣) نفسه - ص ١٠٩ .

- من تأملات زكريا بن راضى كبير البصاصين ومناجاته لنفسه :

لحظات اضطجاعه على الوسادة هنا تدور الأسئلة بعقله . كم عدد التقارير التى تكتب الآن لتدفع إليه ملخضة فى ورقة واحدة ؟ . ربما يموت إنسان فى هذه اللحظة بعينها . هذه اللحظة بالذات . آه انقضت . حلت لحظة غيرها . مات ، كم إنسان يذكر اسمه الآن ؟ . أى أفكار فى ذهن الزينى الآن ؟ الآن امرأة تلد طفلاً . ماذا سيصبح بعد ثلاثين عاماً بأى أرض يموت ؟ ربما يطلق ريان مركب صرخة فزع تدبى بالمصير المحتوم فى قرارة البحر الشرخ الكبير أحياناً والليل مسدل . يحاول النفاذ بعيني عقله إلى أحشاء الظلام . كم رجلاً يطو امرأة فى المدينة الآن ؟ . أعداد لا أول لها ولا آخر . لحظات كهذه يدرك فيها أنه مهما نفذت بصيرته فسوف تظل أمورها ممتعة عليه . لو يجيء زمان يعرف بصاصوه كم من الرجال يضاجعون حريمهن أى أطفال سيسكنون أرحام أمهاتهن . أى طفل منهم سيلد ويكبر ؟ (١) .

ومن تأملات الشيخ ربحان البيرونى :

تسأل إلى أحد أصحابه فى الفترة بين عامى ٨٦٣ هـ و ٨٧٥ هـ عما إذا كان شخصاً مثل الأمير تمر بغاء أتابك العسكر وقتلذ ، يبول ويفعل كبقية الناس ؟ . بل قال لصاحبه كيف يتعرى السلطان يلفح الفراغ موخرته الضخمة عندما يطو امرأة من حريمه ، يسيل ريقه ، يغمض عينيه وترتفع أطراف حنكه شهوة ورغبة ، واعتبر البيرونى مثل هذه الأسئلة أموراً كبيرة تستحق مؤلفاً ضخماً (٢) ...

يقص من خلال الأمثلة السابقة أن الكاتب لم يستعمل لغة ذات مستوى واحد ، فكانت اللغة الابنة الطبيعية للعصر الذى نسبها الكاتب إليه ، العصر المملوكى ، حين ينتقل موقع السارد إلى الإعلانات والنداءات والمراسيم السلطانية المختلفة ، وتصبح ابنة عصرنا عندما يتعلق الأمر بالحديث عن الهواجس الداخلية التى تنتاب كبير البصاصين ، من خلال انتقال موقع السارد إلى المؤلف أو الكاتب الضمنى حسبما يسمّى المؤلف الذى يختفى وراء شخصياته ولكنه يظهر بين الفترة والأخرى ، وخاصة عندما يتم التحدث عن الشخصية بضمير الغائب .

ولا يقتصر وجود اللغة التراثية على المراسيم السلطانية وما شابهها ، وإنما تنتشر تأثيراتها وإشعاعاتها خلال جميع الأنساق الأخرى التى تتولى فيها السرد إحدى الشخصيات أو المؤلف نفسه ، ويتبدى ذلك من خلال جملة الإحالات إلى ذلك التعطش البوليسى الفطيع لاقتحام حياة الناس

(١) الزينى بركات - ص ١١٩ .

(٢) نفسه - ص ٢٠٨ .

الخاصة، السرية جداً، والشخصية جداً، واستمرارها بأدق تفاصيلها، وما يؤدي إليه ذلك من شعور عارم بالقوة، والمقدرة على إيذاء الآخرين، وإذلالهم، من خلال معرفة دقائق حياتهم السرية، وتفاصيلها الصغيرة. والتعطش هنا ليس تعطشاً للمعرفة، التي يدفع إليها الفضول والرغبة المعلنة في كشف التآمر على سلامة الدولة وما شابه ذلك، وإنما هو تعطش للاقتحام والبطش، اعتماداً على وسائل خسيسة كالتجسس والتلصص وحشر الأنف في كل شيء. وإلى جانب ذلك، نجد أن الصورة الفريدة التي رسمتها الرواية للمؤخرات الذكرية العارية، وهي تعلو وتهبط في وقت واحد فوق عرى النساء، ورغبة «زكريا بن راضي» في معرفة عددها الدقيق، ومعرفة أسماء أصحابها، وفيما إذا كان هؤلاء يعتلون غلماناً أم إناثاً، وفيما إذا كانت الإناث زوجات أو جاريات. إن مجرد رسم هذه الصورة يحقق قدراً من الاستنارة الفريدة لصورة الفضول البولييسي، والدرجة التي يبلغها، وخصوصاً أن النسق اللغوي الذي اعتمده الكاتب لتحقيق ذلك كان نسقاً مقتضباً، وفيه اقتصاد واضح باستعمال المفردات، وانصراف عن استعمال التصوير البلاغي، والصيغ الخطابية، ومحاولات استثارة العواطف والانفعالات وانصراف آخر عن اللهجة التي توحى باستعداد أحد على أحد، أو تحريضه عليه، .. وإنما اندرجت اللغة، أو بالأحرى مفرداتها ضمن نسق التأمل والاستبطان الداخلي، دونما إشعار للقارئ بالتحول إلى أنساق متميزة نوعياً من الناحية اللغوية، عن تلك المستعملة في العصر المملوكي لمجرد انتقال موقع السرد إلى شخصية أخرى، أو إلى زاوية أخرى، وانتقال التبئير أو زاوية وجهة النظر بالتالي إلى موقع جديد يتلون بلون الموقع والناظرين منه.

ثانياً - التعابير والتراكيب الجاهزة

لا يمكن ردّ وجود هذه التراكيب الجاهزة في سياق السرد إلى عمليات استلها من التراث حصراً، وإنما يتم اللجوء إليه أحياناً لوسم أحداث الرواية الواقعية انطلاقاً من أن الشخصيات الواقعية في الحياة اليومية تستعمل مثل هذه التراكيب، فيأتي وجود التراكيب والتعابير الجاهزة ليضفي مزيداً من المصداقية وارتباط بالواقع الحي بكل ما يحتويه. وبعض هذه التراكيب مثل تراشي شائع كـ «وافق شنّ طبقة» أو «وعند جهينة الخبر اليقين» وبعضها يكون صدرّاً لببيت من الشعر أو عجزاً له أو جملة مقتطفة منه، وأحياناً يذكر البيت بكامله أو يذكر معناه إذا كان ذكره شعراً لا ينسجم مع السياق أو مقتضى الحال، وأكثر الأبيات المستعملة هي الأبيات الواقعة في مجال الحكمة وتستعمل أحياناً أبيات لا يعرف قائلها، ولكنها شائعة إلى حدود الرسوخ في الذاكرة الجمعية لأبناء المنطقة، وتستعمل في أحيان كثيرة آيات قرآنية كثيرة، وأحاديث نبوية، وحكم شعبية، وغير ذلك.. مما نجده منشوراً في الرواية العربية المعاصرة التي عرفت شكلين شائعين من أشكال الاتكاء على الصياغات التراثية :

- فیدخل الأول هذه التعابير والصياغات في صلب السياق النصي، ويحشوها في ثنايا الكلام دونما إشارة إلى استقدام العبارة المعنوية من سياق آخر، أو من نص آخر كما في هذه الأمثلة التي تم اقتطاعها من رواية يتمركز موضوعها حول ما يعانيه مهندس في عمله ضمن بعض المنشآت التي ينجزها القطاع العام، ويفترض بالتالي أن تبتعد مثل هذه الروايات عما يتصل باللغة التراثية وتعابيرها وصياغاتها المختلفة، بسبب عالمها الممتلئ بضرورات الهندسة والقياسات والحسابات والآليات وما إلى ذلك.. ولكن هذا العالم الهندسي الجاف لم يحل دون إطلالة معظم أشكال الانكاء على التعابير التراثية إلى صفحات الرواية : فأحدهم : **لأناقة له ولا جمل** ^(١) وموظفون مهمون آخرون : **مقيمون ما أقامت ميسلون** ^(٢) ورغم أن العبارة الثانية مستقدمة من قصيدة أحمد شوقي، ولا أن استعمالها يندرج في إطار استعمال كل ما هو تراثي، كالأمثال العربية القديمة في قد أعذر من أنذر ^(٣) وجل من لا يخطئ ^(٤) والآيات القرآنية في **أينما تولوا فثم وجه الله**، ^(٥) والتعابير الشائعة في كل شاردة وواردة ^(٦) ويحبها حتى آخر قطرة ^(٧) والأمثال الشعبية الدارجة كل عنزه معلقة بكرعونها ^(٨) وابتعد عن الشر وغنيكه ^(٩) ...

ويدخل الشكل الثاني في إطار التناص أو انتضمين أو الاقتباس، بحيث تبقى مسافة واضحة بين السياق النصي والعبارة المستجلية من التراث، كما في الوقائع الغربية لاختفاء سعيد أبي النحس المتشائل و سداسية الأيام الستة اللتين جعل المؤلف لعناوين فصولهما، بعض الأبيات المعروفة فيأتي العنوان التوضيحي للفصل السادس في سداسية الأيام الستة الحب في قلبي على الشكل التالي :

عسى الكرب الذي أمسيت فيه

يكون وراءه فرج قريب

فيأمن خائف ويفك عان

(١) المدار - غسان كامل ونوس - وزارة الثقافة - دمشق - ط(١) ١٩٩٤ - ص ٧٠ .

(٢) نفسه - ص ٨٠ .

(٣) نفسه - ص ١٤٢ .

(٤) نفسه - ص ٢١٠ .

(٥) نفسه - ص ٢٠٦ .

(٦) نفسه - ص ١٩٦ .

(٧) نفسه - ص ١٩٢ .

(٨) نفسه - ص ٢٠٦ .

(٩) نفسه - ص ٢٠٧ .

ويأتى أهله النائي الغريب^(١).

ويضم الفصل نفسه أبياتاً أخرى لشعراء آخرين كهذين البيتين المعروفين للمتنبى :

مغانى شعب طيباً فى المغانى بمنزلة الربيع من الزمان

ملاعب جنة لو سار فيها سليمان لساو بترجمان^(٢).

وتضم الوقائع الغربية لاختفاء سعيد أبى النحس المتشائل أبياتاً لابن عربى وامرئ القيس وشعراء آخرين أيضاً، داخل السياق النصى، ولكن وجودها يأخذ حيزاً مستقلاً يشكّل نوعاً من الاستيقاف العابر للسيرورة السردية التى تعود إلى نبرتها الأولى بعد انغلاق المقبوس الذى يذيل أحياناً بقائل البيت المذكور فى أسفل الصفحة على غرار استعمال البيت التالى لابن عربى :

وكان أستاذنا المفضوب عليه يؤكد لنا أن العرب هم أول من استعمل الصفر للغاية نفسها التى نستعمله لها الآن، ثم قسم الواحد على صفر فأثبت لنا أن هذا الفضاء لا نهاية له والكون فيه :

يسبح فى بحر بلا ساحل فى حلدس الغيب وظلماته*

فلا بد أن تكون فيه عرالم مثل عالمتا، وأرقى منا، فلا بد أن يأتوا إلينا قبل أن نذهب إليهم^(٣).

فالنجمة الموجودة فى آخر البيت إلى قائل البيت على خلاف الأبيات المعروفة للمتنبى وامرئ القيس التى لم تحمل إشارات خاصة بالإحالة إلى الهامش^(٤).

هناك أسباب كثيرة يمكن أن تقف وراء اتكاء الروائيين على مثل هذه التراكيب التراثية الجاهزة. وإلى جانب ذلك فهى تؤدى بعض الوظائف التعبيرية التعبيرية والجمالية الأخرى، فوجودها يشير مثلاً إلى نوعية الأرضية الثقافية التى يقف فوقها الكاتب، وعلى الأقل تشير إلى قطاع ما من هذه الأرضية، بغض النظر عن كفاءات توظيف ما يستجلبه الكاتب من الثقافة التراثية. فالإطار التهكمى الذى يضم بعض أبيات الوقائع الغربية لا ينفى أهمية الحيز الذى تحتله الثقافة التراثية فى تكوين الكاتب ويشير أيضاً إلى شىء من حاجة الكاتب إلى استعمال العبارة الجاهزة، من أجل مخاطبة القراء بتعابير مزلفة ومفهومة لديهم على نطاق واسع، بالإضافة إلى

(١) سداسية الأيام الستة، الوقائع الغربية فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل، وقصص أخرى أميل حبيبى - منظمة التحرير الفلسطينية - دائرة الإعلام - دمشق - ط(٢) ١٩٨٤ - ص ٤١.

(٢) نفسه - ص ٤٩.

(٣) سداسية الأيام الستة، الوقائع الغربية فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل، وقصص أخرى أميل حبيبى - ص ٨٢.

(٤) نفسه - ص ٨٢.

أنها تعكس بعضاً من قناعة الكاتب، بأن صياغات الأقدمين تتضمن قيماً بلاغية، لا تستطيعها الصياغات المعاصرة، أو على الأقل تقصر عنها صياغات الكاتب وتشير أيضاً إلى محاولات ربط الثقافة المعاصرة. عموماً، والشكل الروائي خصوصاً، بالإطار الثقافي الأكثر اتساعاً واشتمالاً، أى الثقافة التراثية، فيتوصل آخر المطاف نوع من الزعم القائل بوجود روابط متينة بين الثقافة التراثية في فترات ازدهارها، وأشكال الإنتاج الثقافي المعاصر. على غرار ما نجده في استعمال مؤنس الرزاز لعبارة ابن حيّان المشهورة **حتى متى نستظل بشجرة، وقد تقلص عنها ظلها** (١). فاستعمال هذه العبارة يمكن أن يتضمن إسقاطاً معاصراً على شجرات العائلات الحاكمة في المنطقة العربية، وعلى كل ما تعانيه أنظمة الحكم العربية، من إفلاس سياسى وحضارى شامل فى مواجهة الحياة والعصر. وفي مواجهة شعوبها. ويمكن أيضاً أن يسعى الكاتب عبر استعمالها واستعمال سواها، إلى ربط الحاضر بالماضى، والثقافة المعاصرة بالتراثية، عبر عدد من الخيوط، بغض النظر عن تبيين التواصل أو الانتقاض من قيمته.

وفي إطار التواصل بين الثقافتين المعاصرة والتراثية، يصدر كتاب كثيرون كتبهم بعبارات تراثية، تصلح أن تكون عناوين فرعية، أو إضافية توضيحية، وتضمن أيضاً إحياء، أو دعوة للقارئ، بأن يتناول الرواية من الزاوية التى ترشده إليها العبارة المنتقاة كالعبارتين اللتين صدر بهما عبد الرحمن منيف - روايته المنبت والآن هنا فتضم المنبت الجزء الرابع من خماسية مدن الملح فى مطلعها حديثاً شريفاً : **فإن المنبت لا أرضاً قطع، ولا ظهراً أبقى** (٢) وصدرت الآن هنا بثلاثة نصوص صغيرة آخرها لأندريه مالرو، والأول والثانى من التراث العربى :

جاء فى كتاب حياة الحيوان الكبرى للأستاذ العلامة والقدة الفهامة الشيخ كمال الدين الدميرى فى باب الذئب، وروى ابن عدى عن عمرو بن حنيف عن ابن عباس رضى الله عنهما أن النبى صلى الله عليه وسلم قال : أدخلت الجنة فرأيت فيها ذئباً فقلت أنتب فى الجنة فقال أكلت ابن شرطى. قال ابن عباس هذا وإنما أكل ابنه فلو أكله رفع فى عليين. حياة الحيوان الكبرى صفحة ٣٦١ - الجزء الأول الناشر : المكتبة الإسلامية لصاحبها الحاج رياض الشيخ دون ذكر لسنة الطبع (٣).

روى عن سفيان الثورى : إذا رأيت شرطياً نائماً عن صلاة فلا توقظوه لها فإنه يقوم يؤذى الناس. طبقات الشعراني - عن المستطرف الجديد - هادى العلوى - صفحة ٧٧ . طبعة ثانية

(١) مناهة الأعراب فى ناطحات السراب - مؤنس الرزاز - ص ٩٤ .

(٢) مدن الملح المنبت عبد الرحمن منيف - مطبعة العلم - دمشق - ط (٢) ١٩٨٩ - ص ٥ .

(٣) الآن هنا - عبد الرحمن منيف - مؤسسة عيال - نيقوسيا - قبرص ط (١) ١٩٩١ - ص ٣ .

موسعة مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي ١٩٨٦ (١).

ومن الواضح أن جميع المقبوسات السابقة تندرج في إطار استلهاام التراث ومحاولات استثماره مرة أخرى، بغية تأسيس السرود المعاصرة عليه، وبغية إحداث صلات متنامية بين الثقافتين التراثية والمعاصرة على العدد الأكبر من المستويات.

ولابده في هذا الإطار من الإشارة إلى حالة يمكن عدّها حالة وسطى بين التكاء على التعابير والصياغات التراثية الجاهزة وحالة التناص، وقد استعملها عبد الرحمن منيف في النهايات عندما توقفت أحداث الرواية بموت عماف واجتمعت القرية للسهر حول نعهه.. وبدأ الحاضرون تمضية الوقت بسرد القصص الخاصة بالسلوك الذي يبدو سلوكاً ذكياً وعاقلاً لبعض الحيوانات حيث صدر الكاتب قصتين من هذه القصص بمقبوسين طويلين من كتاب الحيوان للجاحظ، يحتل الأول صفحة كاملة والثاني أكثر من نصف صفحة^(٢)، وكأن الكاتب يريد أن يشير ضمناً إلى أن الأقدمين سبقوه إلى الاهتمام بالحيوانات وقصصها بغض النظر عما يمكن أن تحتمله هذه القصص من رموز وإيحاءات وإسقاطات خاصة بعصرها أو بعصرنا الحال. فاعلمهم أن ما يسرده على السنة الشخصيات يتكى بهذه النسبة أو تلك على بعض البنى السردية الموجودة في التراث.

ثالثاً - الإسناد وتعدد الروايات والرواة

تضم كتب الحديث النبوي الشريف، والأدب العام، وبعض كتب التاريخ، والمقامات حالة فريدة في الثقافة الإنسانية، وتتجلى في مسألة نسبة القول أو الرواية إلى القائل الأول، من خلال متابعة السلسلة الإخبارية الكاملة التي انتقل عبرها القول إلى مستقره الأخير بين دفتي كتاب ما، ومعلوم أن القصد من هذا التفصيل إشعار القارئ بمصداقية القول وصحة نسبته إلى قائله أو مصدره المنسوب إليه.

غير أن هذه الطريقة في متابعة السلسلة الإسنادية تتضمن أكثر من محاولات البرهان على المصداقية، التي يمكن نسفها أو نقضها كلها عبر الاختلاق والتلفيق المعروف تاريخياً، إذ، من السهل على من يخلق القول، اختلاق أسانيده. بالإضافة إلى أن الاختلافات الدقيقة أو بالأحرى

(١) النهايات. عبد الرحمن منيف - ص ١٣٤ وص ١٤٦.

(٢) النهايات. عبد الرحمن منيف - ص ١٣٤ وص ١٤٦.

الشديدة الدقة أحياناً، في رواية الحادثة الواحدة، لا يجب ردها إلى قضايا التلقيق والانتحال والتزوير، وما يقع في هذا الاتجاه، بل يمكن النظر إليها بوصفها تجليات لتعدد المناظير ووجهات النظر إلى الحادثة الواحدة، هذا التعدد الناجم بدوره عن تعدد المواقع والأزمنة والزوايا التي تمّ التزامها تاريخياً في التعامل مع الحادثة أو القول. وتعدّ وجود هذا التعدد رواية الأحاديث النبوية وأحداث السيرة النبوية إلى تدوين الأخبار والتاريخ العام، حيث تنوعت وتعدّدت رواية الحادثة الواحدة، واحتفظ أغلب المؤرخين بكل ما وقعوا عليه من روايات، وكان وجود الروايات المتعددة، والمختارة أحياناً إلى درجة التناقض نوعاً من الاعتراف بوجود عدد من الوجوه للحقيقة الواحدة، بالإضافة إلى أن تعدد الروايات والأسانيد يتقاطع مع الفكرة المعاصرة الذاهبة إلى ربط الحقيقة - سواء كانت حدثاً أو قولاً - بوجهة نظر الراوي واختلافها بالتالي باختلاف زاوية الرؤية أو الموقع الذي يقف فيه صاحب وجهة النظر كما سبقت الإشارة، ودون أن يعنى تعدد وجهات النظر، وتعدد الروايات التناقض والكذب. وخصوصاً - إذا تمّ التعامل مع ذلك، من وجهة نظر الفنّ عمومًا، والروائي خصوصاً - وهذا الذي يعنينا - فما زعمه هنري جيمس H. Games بخصوص وجود خمسة ملايين طريقة لرواية قصة واحدة^(١)، يلتقى مع ما هو مطروح في هذا الاتجاه.

والرواية العالمية لجأت إلى مثل هذه الوسائل في تناول المادة الحكائيّة الواحدة، كما في الصخب والعنف لوليم فولكنر W. Faulkner الذي تناول في روايته هذه، الحدث الواحد من وجهة نظر عدد من الأشخاص، يحتلّ كلّ منهم عنوان في روايته هذه، الحدث الواحد من وجهة نظر عدد من الأشخاص، يحتلّ كلّ منهم عنوان أحد الفصول. ولا بدّ من الإشارة في هذا السياق إلى أن الصلة بين تعدد وجوه الحادثة الواحدة / الحقيقة الواحدة، بتعدد الناظرين إليها من جانب، وتعدد روايات الحادثة الواحدة / القول الواحد في الحديث والتراث الإخباري العربي من جانب آخر، تبدو صلة واهية، ما لم يحضر إلى الذهن ما ذكره ابن رشد بشأن ثنائية الحقيقة وما لم يعدّ ذلك مقدّمة كبرى لتجاوز صرامة الحقيقة الواحدة، وما تفرضه على العقل من تزمّت وتوقع ومحدودية ناجمة عن الضيق الموضوعي للنظرة الأحادية إلى العالم. حيث يؤدّي التجاوز إلى إطلاق العقل في آفاق الحرية والإبداع اللذين استثمرهما الغربيون على نطاق واسع انطلاقاً من مقولة ابن رشد، وما أدّى إليه ذلك أيضاً من إمكانية انفتاح ثنائية الحقيقة على تعدد الحقائق، ونشوء التعددية في مواجهة الأحادية على مختلف الأصعدة.

ولا يجوز أن يغيب عن المشهد عدّة مقولة ابن رشد ثمرة طبيعية لقرو من النشاط الثقافي في كافة ميادين المعرفة التي عرفها العرب عبر التاريخ، وخصوصاً ما تعلّق بإبقاء الإخباريين العرب،

(١) نظرية الرواية - هالبرين وآخرون G. Halperin . مقالة - ماهو العرض - مير سترنبرغ Myr Strenberg -

وبعض جامعي الأحاديث النبوية، على تعدد الروايات للحادثة الواحدة، واحتفاظهم، أو بالأحرى احتفاظ التراث العربي، بجميع الاختلافات والتناقضات التي عاشها العرب في الأزمنة القديمة، مما يدعم الفكرة الذاهبة إلى عدّ التراث العربي الإسلامي تراثاً للتعددية والاختلاف، وليس للأحادية ومطلقاتها الشديدة الضيق، التي حاولت السلطات بكافة أشكالها - دينية وسياسية خصوصاً - من خلال هذه الأحاديث، اغتيال تعددية ابن رشد، والتزام التزمّت الأضيق في عوالم الرحابة القصوى.

من الأعمال الفنية الغربية التي حاولت استثمار مقولة ابن رشد والتنويع عليها، مسرحية الإيطالي لويجي بيرانديللو **Luijy Birandilleau** كما تهواه أو الأمر إليك أو حسب مشيئتك (*) هذه المسرحية تبدو منقطعة الصلة بما مضى إليه ابن رشد في الأزمنة القديمة، وربما نفى صاحبها، صادقاً أو كاذباً، أي نوع من التأثير بابن رشد. غير أن آليات الفعل الثقافي والتأثير الذي يدوم قروناً طويلة لا تحفل بوجود الاتكاء المباشر، والمعترف به، وإنما تسير وفق أشكال أكثر تعقيداً وتراكباً، والمهم أن هذه المسرحية التي تحاول أن تقول ما قاله ابن رشد بطريقة مسرحية لقيت احتفاء منقطع النظير في الأوساط الثقافية الأوروبية الحديثة المتعشّشة للديمقراطية والتعددية، وخصوصاً بعد عنائها الفظيع من سيطرة الأيديولوجيات ذوات النظرة الأحادية على المستويين الديني والسياسي؛ وتلت هذه المسرحية أعمال روائية كثيرة، أشهرها أعمال الكاتب الأمريكي فولكنر **W. Faulkner** كالصخب والعنف التي كان أبرز ما فيها من الناحية الفنية تناول الحادثة الواحدة من وجهات نظر متعددة، وربما كان لهذه الرواية تأثيرها المباشر في الرواية العربية المعاصرة، أكثر مما استطاع فعله التراث العربي الإسلامي الإخباري خصوصاً.

تأثرت الرواية العربية عموماً بجملة التقنيات المتطورة التي استطاع الروائيون العرب الاطلاع عليها في الرواية الغربية، ومن ذلك ما فعله غسان كنفاني في ما تبقى لكم بشأن رواية الحادثة الواحدة بألسنة شخصيات الرواية الرئيسية مريم وزكريا النثن وحامد والساعة والصحراء دون أن يخفى تأثيره الواضح بتقنية فولكنر في الصخب والعنف وكتب عبد الرحمن منيف شرق المتوسط بلسان الشخصيتين الرئيسيتين فيه رجب وأنيسة اللذين استأثر كل منهما بسرد وقائع فصل خاص بالتناوب مع الآخر، وخصّص فصل لزوج أنيسة، وعلى هذه الشاكلة جاءت رواية الحرب في بر مصر ليوسف القعيد الذي وزّع الفصول على الشخصيات الرئيسية، تاركاً لكل منها سرد الواقعة من وجهة نظرها الخاصة.

(*) هناك عدد من الترجمات لهذه المسرحية، وكلّ منها ترجمت العنوان بطريقة مختلفة كما هو واضح.

إنّ ذلك يبدو مؤسّساً بصورة شبه مطلقة، على ما أنجزه الغربيون عموماً، وفولكنر خصوصاً، ولكن إذا تمّ تجاوز الحلقة الثقافية الغربية التي حقّقت نجاحات كبيرة في تنويع طروحاتها التعددية – وهذا تجاوز افتراضى – وحاولنا ربط هذه الأنماط بتعدّد الروايات وتنوّعها لدى الإخباريين والأدباء التراثيين العرب، لوجدنا إمكانية مثل هذا الربط، وهو ربط تدعمه دون شك الطبيعة التطورية للثقافة في كلّ زمان ومكان من جانب، والهواجس التي تنتاب الرواية العربية بشأن تأسيس نفسها على أنماط تراثية ومماثلة من جانب آخر. فلا يجوز في هذه الحالة استهجان هذه الفكرة، لمجرد أنّ الحلقة الثقافية الغربية موجودة، وهي أقرب بالتالي إلى الفعل والتأثير في الرواية العربية التي نلقت فعلياً هذا التأثير، بكليته، أو بجوانب منه، والطرح الأكثر سداداً، والأسهل للتوفيق بين التنازع على الفعل التأثيرى في الرواية العربية المعاصرة، هو جعل هذا الفعل قسمة بين الطرفين، الثقافة العربية التراثية، والرواية الغربية، بغض النظر عن نسبة الحصّة التأثيرية لكلّ منهما، وهذا الطرح التوفيقى، المتّسم بقدر من السذاجة، لا يجانب الصواب..، لأنّ التكوين الثقافى لمعظم الكتاب العرب، بمن في ذلك كتاب الرواية، موزّع بين الثقافتين الغربية والتراثية، بنسبة تكاد تكون متساوية إلا في حالات قليلة، ينغلق عبرها الكاتب في وجه إحدى الثقافتين. مع الإشارة إلى أنّ رفض ثقافة ما، ليس إلا شكلاً من أشكال التأثير بها، فالرفض بحدّ ذاته تعبير، أو مظهر لتأثر ما، حتى لو اقتصر على الصيغة الميكانيكية لردّ الفعل.

والى جانب ذلك...

سعى بعض الروائيين المعاصرين الذين يشيع في مظاهر نشاطهم الثقافى والمعرفى التأثير الثقافى الغربى، إلى محاولة ربط الشكل الفنى للعمل الروائى المعاصر، بالتراث الثقافى العربى الإسلامى، بصيغته العريضة، وخصوصاً ما تعلق بآثار الإخباريين والمحدثين، كما فى حدّث أبو هريرة قال.. لمحمود المسعدى، الذى قدّم عملاً تميع فيه هويته الشكلية بين القصة القصيرة، والرواية، والتأمل ذى الطابع الفلسفى الانتقادى، والمهمّ فيه من وجهة نظر البحث أمران :

الأول : قابلية انتسابه للفنّ الروائى، وخاصة أن جميع الذين تناولوه، تناولوه بوصفه رواية.

والثانى : تلك الصلة القويّة التى أرادها الكاتب بين عمله، وأساليب المحدثين التراثيين ابتداء من العنوان، وما يحيل إليه اسم الصحابى أبى هريرة المستأثر بر، واية معظم الأحاديث المنسوبة إلى الرسول. مع ملاحظة أن الصلة بين اسم فى العنوان واسم الصحابى، هى صلة لفظية، فقط، حيث لا يوجد فى الرواية ما يربط بين الشخصية الروائية وشخصية الصحابى. وانتهاء بتقسيم العمل / الرواية إلى أحاديث بدلا من الفصول والمشاهد ووضع كلّ منها تحت عنوان يتشكّل نصفه من كلمة حديث مثل حديث المتعة..، حديث الظلام، .. حديث الزواج.. الخ... .

والى جانب التقسيمات الشكلية لفصول العمل وتسمياتها، التى لا يمكن فصلها عن الصياغة والرؤية الكليتين للعمل.. التزم الكاتب فى صياغة المتن ما أراد إشاعته عموماً من أجواء الربط بين أحاديثه المعاصرة، وأجاديث التراثيين، وعدّ المعاصر مجرد استمرار للتقديم :

قال جماعة من الأخوان يسألون الظلام. وهاته ريحانه، وإذا بجانبه امرأة مضطجعة على صخرة مطرقة، كأنها تصلى.. وهى متعلقة به كالنفس بأصله (١).

ولم أزل بهم حتى رأينا الجبال من حضرموت والسراة إلى طور سنا، سارت وعاءى بطونها السحب وسبيلها قلق البرق (٢).

قال : لقد ماتت الجهات الست. أو يقول : من ضاعت قبلته فليسر، ولا يطلب شرقاً ولا غرباً (٣).

لا يتجلى الربط مع التراث بمجرد التقطيع النصى وحشر كلمة قال أو حدث بين العبارات المتساوقة والمتعارضة من الناحية الظاهرية فقط، بل يتجلى أيضاً فى استعمال بعض أسماء العلم أبو هريرة، ريحانة، السراة، طور سنا... وفى طريقة بناء الجملة من الناحية النحوية كهذا الاستعمال التقليدى الكلاسيكى لأسلوب الشرط فى بناء الأمثال والحكم التراثية من ضاعت قبلته فليسر... ولا يطلب شرقاً ولا غرباً...

ولا بد من الإشارة إلى أن هذا العمل، لا يساير الروايات الذاهبة إلى الاحتفاظ بتعدد وجهات النظر، وإمكانية النظر إلى الحقائق من زوايا مختلفة، وإنما حاول أن يقدم التنوع والتعددية المفترضة، من خلال الشخصية المحورية الثائرة التى روت كل شىء، وعايشت كل شىء. وقدمت فيه القول الفصل.. رغم جميع الذى اعترأها فى الرواية من اهتزازات وشكوك وتقلبات، فالشخصية بقيت واحداً. لم يتمكن الكاتب - وربما لم يرد - إشراك أحد معه فى تحسين وجهات نظره أو تغييرها أو رفدها بوجهات نظر أخرى، وإنما كان يكتفى بالادعاء أنه يسعى جاهداً وراء أفكار جديدة ويقين جديد.. ولكنه سرعان ما يردد إلى يقينه الخاص الذى توزعت صياغاته العامة والضبائية على معظم صفحات الرواية.

والإشارة ضرورية أيضاً إلى أن تقطيع النصّ بأفعال القول، واستعمال العبارات المقتضية، الموحية بالعمق، أو التى تشيع أجواء العبثية والتشتت، أمور لا يمكن فصلها عن التراث الإخبارى

(١) حدث أبو هريرة قال - محمود المسعدى - ص ٧٧ .

(٢) نفسه - ص ١٥٤ .

(٣) نفسه - ص ١٦٧ .

العربي الإسلامي، وأساليب المحدثين الرامين إلى إضفاء أقصى درجات المصادقية على ما ينقلونه والرامين أيضاً إلى التوصل - الضمني والمؤكد - من مسؤولية ما يتم نقله، وإلقاء جميع التبعات على المصادر التي يذكرون أنهم أخذوا عنها، كما في أبواب المدينة لإلياس خوري التي تزدحم بمثل هذه التقطيعات : قالت له إن البكاء يتصاعد من المدينة. وكان الرجل يرى ناراً على أطراف المدينة ويستمع إلى نحيب متقطع يملأ الفضاء، وينظر وكانت النساء. كل شيء كان ينظر إلى هناك، حتى التابوت، قالت له المرأة التي تحمل العصا أن التابوت يقف ويمشي في الليل. وأنها رآته، رأت الملك الدائم منذ سنوات لا تحصى يلهض في الليل ويمشي في الطرقات الترابية، ويبكي مع النحيب الذي يتصاعد من البحر.

وأخبرته أشياء لا تصدق، قالت إن للجميع، أن الأموات هم الجميع، وأن هذا الذي يقتل الأطفال ولا نعرف له سبباً، هذا الذي يقتل سيقول الجميع.

وفكر الرجل أنه يريد أن يموت. فكر أنه يموت. قال أريد أن أموت. وقالت له أن ينتظر. قالت أن النساء توقفن عن البكاء، أنها لم تعد تعرف، وأن لا أحد يأتي إلى القبر، لا أحد يزور القبر حيث يجب أن يأتي والقبر يأتي.

قال الراوي :

إن الأشياء هي الأشياء، وهذا حدث منذ ألف سنة، وسيحدث بعد ألف سنة. وكان الراوي يضحك^(١)....

من الصعب ربط هذه الأنساق بأساليب الإخباريين والمحدثين إذا تم التعامل فقط مع الجو الكابوسي العبثي العام الذي يرشح منها ويرشح من بقية الرواية أيضاً، ولكن إذا تم النظر إلى الطريقة الشكلية لبناء النص، ومحاولة إحصاء عدد الكلمات والأفعال الخاصة بالقول في أقل من صفحة من القطع المتوسط، فإن الارتباط يصبح شديد الوضوح... فأفعال القول كثيرة كما هو واضح وإذا أضفنا إليها ما يأتي في سياقها ومعناها، كأفعال الرؤية والنظر والاستماع والتفكير والتصديق والإرادة، والحدوث. فإنها تشكل حالة لافتة، وأغلبية لفظية تصل إلى اثنتين وعشرين مرة، في مقطع لا تتجاوز كلماته رقم المئة إلا بقليل، وهي حالة تلتقي مع التراث الإخباري العريض في جانبين واضحين، يتعلق الأول بطريق التقطيع ونسبة القول إلى صاحبه، مهما تعدد الأصحاب والرواة وتعددت بالتالي الروايات والصياغات.

(١) أبواب المدينة. إلياس خوري - ص ١٠١ .

ويتعلق الثاني بشيء واضح من فقدان اليقين، والتفصل من مسؤولية ما يقع في مجال الرؤية، وإلقاء التبعات بمستوياتها كلها بالتالي على الرواة ومصادر الرواية .

ر ابعاً - تنوع العوالم ورصف اللوحات

يتداخل في هذا الإطار مصدران رئيسان، يمكن عدّهما مؤثرين في نمط السرود الروائية التي تندرج تحت هذا العنوان. ينحدر الأول ممّا سمّي تيار الوعي في الرواية الغربية الحديثة، ويتصل الثاني بما كان يفعله مؤلفو كتب الأدب العام، من انتقالات متتالية لا يحكمها أي ضابط خارج التداعي من جانب، وتقصد حجب الملل عن القارئ من جانب آخر.

فالرواية العربية التي يبدو بنيانها العام ينهل من هذين المصدرين، تكتفي بترصيف لوحات متعددة، جنباً إلى جنب، تاركة للقارئ أن يقوم بجمع القطع واللوحات إلى بعضها، ليتشكّل من كلّ ذلك عمل يفترض أن يكون متكاملًا، وفي إطار التأليف الروائي العربي المعاصر، لا يستقيم الزعم بأن الروائي يقصد من ترصيف اللوحات المتباعدة المتناثرة أحياناً، مجرد منع الإملال كما كان يفعل التراثيون، لأن فن الرواية قام أساساً على عوامل التشويق التي يتنافى وجودها مع حالة الملل.. ولا يصحّ أيضاً الذهاب إلى أن الروائي المعاصر يسعى إلى ترك مساحة كبيرة من أجل إشراك المتلقّي في صنع الفضاءات الروائية المختلفة، إيماناً منه بضرورة إشراكه في التوليف بين ما يبدو متبعثراً في الرواية، وإتاحة الفرصة أمامه، لإبداء وجهة نظره في الأمور التي قرأها، وإشراكه بالتالي في إنتاج النصّ بأكثر من معنى، فلم تعودنا الكتابة الإبداعية العربية المعاصرة، على ترك تلك المساحة الديمقراطية لإبداء وجهات النظر الأخرى وتحريكها وتغييرها. وفق تغير المتلقين أو وفق تغير وجهات نظرهم، مقابل إمكانية الذهاب إلى التأثير بما عمدت إليه بعض أنماط التأليف الروائية الغربية التي تم إدراجها عموماً في إطار تيار الوعي الذي أتاح للكاتب حرية غير مشروطة، في القفز من فكرة إلى فكرة، ومن حدث إلى آخر، بحجّة أن التداعي يأتي الذهن دونما ضوابط.

والخلافاً بين تداعيات المؤلفين الغربيين، وأشكال التوليف التراثية بين أمور مختلفة في الطبيعة والماهية حادثة تاريخية، وحكمة، وفائدة لغوية... يمكن ردّ وجوده في الرواية العربية المعاصرة إلى واحد من عوالم المصادفة، ويمكن ردّه أيضاً إلى التأثير المباشر بالموروث الثقافي في إطاره المدرسي الخالص، حيث يمكن الافتراض بأن من النادر وجود روائي لم يطلع بشكل

أو بآخر، على ما أنجزه الأدباء والإخباريون العرب القدماء من طرائق وصياغات متعددة خاصة بسرد المادتين الأدبية والإخبارية.

ويمكن الافتراض أيضاً بأن الروائيين المعاصرين، أقدموا على انتهاج خطى الأولين بهذا الشأن، مدفوعين، بقدر غير يسير من الرغبة في ارتياد مسالك سهلة في الكتابة الروائية مستثمرين قابلية الرواية لالتهام ما يلقي فيها من مواد كتابية مختلفة، تحت زعم مفاده أن جميع ما يكتب، يمكن حشره تحت جنس الرواية، بحيث يجنبهم ذلك عبء الضرورات التقنية التي تقتضيها كتابة الرواية بصيغتها الكلاسيكية المعهودة، انسباقاً مع التيار الذي يتخذ عملية الإفراط في ما يسمونه تحديثاً وتدميراً للشكل، مجرد دريئة، وستاراً يغطي العجز عن إمكانية الالتزام بمقتضيات الشكل الفني، وضروراته، وقوانينه وعلاقاته الناظمة. وعلى هذا الأساس يتيح الانكفاء على الموروث السردى العربى، المتعلق بتجميع الأخبار المنفرقة، إصابة عدد من المرامى برمية واحدة،.. كإيهام القراء - وربما الدارسين والنقاد - بابتكار شكل روائى جديد، - وربما على درجة عالية من الجدة - وكتابة رواية تضم حشداً كبيراً من المواد والمعلومات وكتابتها تحديثاً دون بذل جهد كبير، ودون توفر حدود دنيا للموهبة الروائية بالضرورة.

وإذا جوبه العمل، بأتضاع الشكل، وميوعته، وما يتعلق بتلك الانزياحات والتجاوزات الكبيرة للقواعد الشكلية، التي يمكن أن تنتاب العمل، يتم وضع التجاوزات تحت خانة الحداثة والإبداع الشكلى، وأحياناً، يتم وضعها تحت خانة التأثير بما فعله التراثيون، فى إطار التأليف الإخبارى عموماً، يدعم ذلك كله ما تحظى به المادة الثقافية التراثية، من احترام مميز، لدى قطاع، مازال واسعاً من الفئات المتعلمة. مع ملاحظة أن ما تصب كتابته في هذا الإطار، لا يتسم كله، أو بالأحرى، لا يجوز رسمه جميعه بالأتضاع، لمجرد التنويع فى تقديم العوالم، وترصيف اللوحات، فالمهم وجود تلك التقاطعات الكثيرة بين ما يبدو انصرافاً مطلقاً إلى تحديث الشكل الفنى، وبعض ما ألفه التراثيون فى مجال السرود ذات الطابعين الإخبارى والأدبى بشكل عام.

فلنأخذ هذا المثال من رواية ذات لصنع الله إبراهيم :

فالدكتور كان من ذلك النوع الذى وهبه الله ثقافة واسعة، وخبرة عريضة، وذاكرة حديدية ولساناً عفياً، ورغبة عميقة فى أن يشاركه الآخرون معارفه، لخيرهم بالطبع، أى باختصار كان ماكينة بث من الطراز الأول^(١).

(١) ذات - صنع الله إبراهيم - ص ٢٣٢، ٢٣٣ .

ولنقارنه بهذا الوصف الساخر الذى كتبه أبو حيان التوحيدى فى أحد رجالات عصره :
وأما ابن الخمار فقصيح، سبط الكلام، مديد النفس، طويل العنان، مرضى النقل كثير التدقيق، لكنه
يخلط الدرة بالبررة، ويفسر الثمين بالغث، ويرقع الجديد بالثرث ويثين جميع ذلك بالزهو والصلاف (١).

ولنتابع أيضاً جانباً من الأحاديث اليومية التى تدور على ألسنة أعداد لا حصر لها من أهل
زماننا، بقصد إشعار الآخرين بأهميتهم الزائدة، ويقصد استعراض ثقافتهم الموسوعية :

فبعد أن استنكر خيبتنا الممثلة فى بلد منتج للبرتقال، يتناولها أهلها مصنعاً، أى مجرد مياه
أضيف إليها مواد كيماوية، تعطىها اللون والطعم والرائحة، عرج على مظاهر الخيبة الأخرى : تلوث
الذيل والأسماك، أقراص مكافحة الناموس التى تسبب أضراراً فادحة للأطفال بينما هى محرمة فى
البلاد المتقدمة، مثل النوفالجين (الذى يعطاه عبد المجيد لصداعه اليومى) وأسبرين الأطفال
(الذى تعطيه ذات لولي العهد عند أى شكوى) والمكسافورم (الذى أخذته لآلام القولون)،
والفلادين الذى يشير التلفزيون بفائدته للروماتيزم.

من الأدوية إلى العمالة الزائدة، والحرب العراقية الإيرانية، والمعجزة اليابانية، والبيروستروكا
وبخل السويسريين، وعنصرية الأوربيين، إلى المواد المضافة مرة أخرى، عندما اقتحم ولى العهد
الصالة ممسكاً ببقايا كيس من الشيبس، فأطلق الدكتور صيحة الخطر (٢).

ولنأخذ بالمقابل وصف كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوحيدى حسبما جاء فى مقدمة
أحمد أمين :

موضوعات الكتاب متنوعة تنوعاً طريفاً لا تخضع لترتيب ولا تبويب، وإنما تخضع لخطرات
العقل وطيران الخيال وشجون الحديث. حتى نجد فى الكتاب مسائل من كل علم وفن، فأدب
وفلسفة وحيوان ومجون وأخلاق وطبيعة وبلاغة، وتفسير وحديث وغذاء ولغة وسياسة وتحليل
شخصيات لفلاسفة العصر وأدبائه وعلمائه، وتصوير للعادات وأحاديث المجالس وغير ذلك مما
يطول شرحه (٣).

(١) الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدى، تحقيق : أحمد أمين، وأحمد الزين - منشورات مكتبة الحياة - بيروت - طبعة
بدون تاريخ - ص ٣٢ .

(٢) ذات - صنع الله إبراهيم - ص ٢٣٣ .

(٣) الإمتاع والمؤانسة - من مقدمة أحمد أمين - ص (س).

إن ما ذكره أحمد أمين في وصف كتاب أبي حيان الإمتاع والمؤانسة يكاد ينطبق بصورة شبه تامة، على كثير مما سبقت الإشارة إليه في إطار التأليف الروائي العربي المعاصر، بالإضافة إلى صلاحيته الكاملة لوصف الفقرة السابقة المأخوذة من رواية ذات وهذا يتيح لنا وضع اليد على عدد ملحوظ من نقاط التلاقى، التي ترفع أوجه المشابهة، ومقاصد التأسيس على التراث السردى القديم، من درجة الافتراض إلى حالة البرهنة، وفي الحد الأدنى إلى ترجيح صحة الفكرة المطروحة في هذا الخصوص. مما يودى آخر المطاف إلى إمكانية عد هذه الأنماط الروائية المعاصرة، تطوراً طبيعياً، للإرث الإخبارى العربى القديم، دون اشتراط المرور المعاصر، فى الحلقة الثقافية الأوربية. ويدعم ذلك كله، أن التلاقى لا يقتصر على الطبيعة الشكلية وطرائق البناء، وإنما يتجاوزها أيضاً، إلى الوظيفة والمشاكل والمزايا.

(أ) فعلى مستوى الطبيعة الشكلية وطرائق البناء..

نجد حشداً كبيراً من الوحدات البدئية التي تجتمع فى كتب الأدب العام والأخبار، والتاريخ القديم، دون أن نجد ما يربط بينها سوى انحدارها من قلم الكاتب إلى دفتى الكاتب، تحت شعار منع الإملال، والرغبة فى إظهار الجانب الموسوعى من الشخصية الأنموذجية للأديب التراثى انسجاماً مع التعريف المشهور الذى اقترحوه للأدب، على أنه الأخذ من كل علم بطرف.. وعلى هذا الأساس احتشدت تلك المؤلفات، بأمثال ما ذكره أحمد أمين عن كتاب الإمتاع والمؤانسة وبأمثال ما جاء فى سواه من الكتب الأخرى، كما فى هذا المقطع من الكامل للمبرد :

يروى أن أحيحة بن الجلاح الأنصارى وكان ييخل إذا هبت الصبا طلع من أطمه فنظر إلى ناحية هبوبها، ثم يقول لها هبى هبوبك فقد أعددت لك ثلاثمة وستين صاعاً من عجوة، أدفع إلى الوليد منها خمس تمرات فيرد على منها ثلاثاً، أى لصلابتها، بعد جهد ما، يلوك منها اثنتين وكان لبيد بن ربيعة بن مالك بن جعفر بن كلاب شريفاً فى الجاهلية والإسلام وكان قد نذر أن لا تهب الصبا إلا نحر وأطعم حتى تنقضى فهبت بالإسلام وهو بالكوفة مقتر معلق فعلم بذلك الوليد بن عقبة بن أبى معيط بن أبى عمرو ابن أمية بن عبد شمس بن عبد مناف وكان واليها لعثمان بن عفان وكان أخاه لأمه، وأمهما أروى ابنة كريب بن حبيب بن ربيعة بن عبد شمس، وأم أروى البيضاء بنت عبد المطلب، فخطب الناس وقال : إنكم قد عرفتم نذر أبى عقيل وما وكد على نفسه فأعينوا أخاكم ثم نزل فبعث إليه بمئة ناقة (وأبيات يقول فيها...)^(١).

(١) الكامل أبو العباس محمد بن يزيد المبرد - تحقيق الشيخ إبراهيم الدلجمونى الأزهرى - المطبعة الأزهرية بمصر -

١٣٣٩ هجرية - ج (٣) - ص ٢٣ .

وفى إطار التأليف الروائى العربى المعاصر..

نجد أعمالاً روائية مشكلة من حشد مواز، ذات طابع انتقائى، وإخبارى خالص كما فى ذات، وذات طابع انتقادى وصفى كما فى ألف ليلة وليلتان وذات طابع حكاى مميّز أحياناً كما فى مالك الحزين وكثير من هذه الوحدات لم تجد ما يجمع بينها خارج وجودها التراصفى، جنباً إلى جنب بين صفحتى الرواية :

– طبيب يستأصل خطأ الكلية الوحيدة لفتاة فى العشرين، بعد أن أقنعها بضرورة إجراء جراحة عاجلة لاستئصال ورم دهلى فوق المبيض الأيمن .

– شركة مبيدات فرنسية تحصل على مليار وربع مليار فرنك فرنسى من بنك مصرى إقليمى، بموافقة المسؤولين فى وزارة الزراعة وتهريبه إلى الخارج (١).

– مسكين طلعت بك. ها هو ذا يبرعط أمام عباس كالبـرغوث المفروك. هذا الرجل الأربعينى... زوج المرأة التى ضاجعها عباس قبل دقائق. مسكين طلعت بك، ظن أن ثلث ساعة لا يكفى لأكثر من المغازلة، لا يفهم أن العصر عصر السرعة، وأن الثورة هى عملية حرق المراحل... .. والمحافظ قادر على أن يبطش فى أية لحظة بهذه الثعالب الوضيعة، طالما أن الثورة سوف تستأصل أمعاء فى المآل... بعد قليل تعود الثورة فتؤمّ الأرض والعقارات وتعيدّها إلى أصحابها الأصليين الكادحين، وعندها سيضحك هو والفلاحون على طلعت بك، هذا البهلوان الذى خانته زوجته وهو فى الحمام.

يعبر إمام البوابة غير ملتفت للشرطى القابع فى محرسه انتقاء للريح. على الرصيف يرمى سيجارته ويمسحها بقدمه.. (٢).

– فى مساء أحد الأيام سألت أمه إن كان يعرف البنت فاطمة الصغيرة التى تسكن إلى جوارهم وعندما قال لها أنه يعرفها أخبرته أنها تزوجت ولداً عنده عربة، وأنه أعطاهم مبلغاً من المال. وقالت له : إن البنت ما زالت تقيم فى نفس البيت مع أمها الست أم سيد وشقيقتها فتحيّة وسيدة. كما أخبرته أن الولد يأتى لزيارتهم ويترك عريته فى الوسعاية، وأن أم سيد تظلّ طول

(١) ذات – صنع الله إبراهيم – ص ١٢٩ .

(٢) ألف ليلة وليلتان – هانى الراهب – ص ١٧٥ – ١٧٦ .

الوقت وهي تزعم في الأولاد الذين يلتمون حول العربية ويلعبون عليها. ولقدت له صوتها وهي تطلب منهم أن يبتعدوا عن عربية زوج ابنتها. وعندما كان يجلس على الكتبة الموجودة بالصالة يقرأ ويشرب الشاي وأمه تجلس على القروة البيضاء المفروشة على الكليم وأمامها الوابور والأكواب، رأى العربية، وسمع أم سيد ولاحظ أن صوتها في كل مرة كان كما أخبرته أمه تماماً^(١).

كانت التأليف النثرية التراثية التكوين في الثقافة التراثية، التي كان الشعر قوامها وعمودها الفقري، والرواية المعاصرة أيضاً حديثة التكوين في الثقافة العربية الحديثة، وبسبب طبيعتها النثرية، حاول بعض الرواد ربطها بالتأليف النثرية التراثية، كفنّ المقامة بشكل خاص، لكن الاطلاع على إنجازات الغرب في التأليف الروائي، ساهم في قطع الخيط الذي كان قابلاً للامتداد حتى عقود عدة أخرى.

(ب) وعلى عكس مستوى الوظيفة ...

عكست التأليف التراثية النثرية ثقافة العصر الذي ألّفت فيه بشكل يكاد يكون أنموذجياً. وكانت أيضاً سجلاً لنوعية المعارف المحترمة على المستويين الرسمي والشعبي، ومقابل ذلك مكن ترصيف الوحدات البدئية في الرواية، المحترقة، المؤلفين من طرح كمية كبيرة من المعارف العصرية، والثقافة الرائجة، واستثمار صدى قبولها على مستويات عدة، كما في ذات : الدولة والمؤسسات المالية، وكبار الأثرياء، والتجار والسماصرة وأجهزة الزمن، وبعض القوى السياسية والدينية .. إلخ ...

وأراد المؤلف التراثي استعراض ثقافته الموسوعية الخاصة، وبالمقابل .. لا تخلو الروايات المعاصرة من استعراض ثقافة الكاتب ومعارفه المتنوعة، سواء قصد ذلك أم لم يقصده، .. والأكثر بروزاً في الجانب الاستعراضي، هو استعراض الخبرة، والبراعة التقنية، والحرفية الخاصة، ليس في مجال التشكيل والبناء الروائي فقط، وإنما في ميادين الفنون الأخرى كافة.

وكان القصد التعليمي للتأليف التراثية واضحاً، وقائماً في طليعة أهداف تلك التأليف، التي كانت تعلن في بداية المؤلف، كما في كتاب الأمالي لأبي علي القالي الذي كان في الأصل مجموعة من المحاضرات والدروس المتفرقة أملاها المؤلف على حلقة من المتعلمين والمتأدبين في

(١) مالك الحزين - إبراهيم أصلان - ص ٣٩ .

الجامع الكبير بقرطبة (١) . وبالمقابل .. لا يغيب الهدف التعليمي - المباشر الفجأ أحياناً - عن أنماط لا حصر لها من الروايات العربية المعاصرة، وخاصة .. إذا تمَّ عدَّ التحريض السياسي، وفضح الطبقات الحاكمة، .. جزءاً لا يجوز فصله عن الجوانب التعليمية بمعناها الشامل، وليس بمعناها المقتصر على التلقين المباشر، وسواء كانت الغاية التعليمية بمعناها الشامل، وليس بمعناها المقتصر على التلقين المباشر، وسواء كانت الغاية التعليمية واضحة المعالم، كما في الرواية التعليمية و التربوية التهذيبية وفي الرواية التي اتخذها مؤلفوها مطية لطرح الزفكار والأيدولوجيا والدعاوة السياسية، زم كانت مضمرة خفية. في الزمثلة الأخرى التي يضمرفيها التعليم إلى درجة الاضمحلال، فإن أي تأليف لغوي - مهما كان شرنه ونوعه - يتضمن جانباً تعليمياً يتحصل بمجرد قرادة العمل المكتوب. بغض النظر طبعاً عن طبيعة المادة المكتوبة وتوجهاتها إلى التعليم أو سواه .

(ج) وعلى مستوى المزايا ...

تحصل الاطلاع على معظمها خلال الصفحات السابقة، فالمؤلف التراثي استطاع إلى حد كبير نفي الملل عن قرأته، بواسطة تلك الانتقالات السريعة بين عدد من المواد ذات الطبائع المختلفة فائدة لغوية، حكاية تاريخية، طرفة .. إلخ .. ومكنه ذلك أيضاً من تقديم الفائدة بطريقة ممتعة .

وعكست التأليف التراثية، حالة فريدة - ربما كانت شديدة الندرة في زمانها - من حالات الاعتراف بالآخر، والاعتراف بنديته، على خلاف ما كان قائماً في الشعر، والتأليف ذات الطابع الديني المذهبي الخالص . فكتب الأخبار والأدب العام والتاريخ، نقل بعضها عدداً من الروايات للواقع

ة الواحدة، وحرص من خلال ذلك على الاحتفاظ بالفروق الدقيقة بيمن رواية ورواية، تحت راية الزمانة القصوى، والصدق والإخلاص للحقائق، ولكن ذلك طرح إلى جانب الصدق، نوعاً من الموقف المتسامح الديمقراطي تجاه الحياة وتجاه الآخر. وطرح أيضاً قدراً من إيمان التراثيين بمزايا التنوع والاختلاف، سواء وقع امتداح التنوع والاختلاف في وعيهم ومقاصدهم المباشرة لطرالثقهم في التأليف، أم لم يقع، فإن مافعلوه حقق هذه المقاصد .

(١) الأمالى - أبو على القالى - دار الطباعة - القاهرة - برون تاريخ - ص ٢ .

أما في مجال الرواية، فإن الروايات التي اعتمدت ترصيف اللوحات، والمواد الحكائيّة البدنيّة لم تضع في مقاصدها مسألة احترام الرأى الآخر، والتأكيد على ما يمكن تسميته بالمسألة الديمقراطية بمعناها العريض، الذي يشيع في إطاره التنوع والاختلاف بوصفهما ضرورة وامتيازاً للحياة العصرية في أواخر القرن العشرين، لأنّ الكتاب عمدوا إلى انتقاء موادّ يجمعها توجه عامّ، ينسجم مع الخطّ السياسي - الفكري الذي يلتزمه كلّ منهم. حيث شاع في ألف ليلة وليلة انتقاد سلوك البرجوازيّة الصغيرة، وتحميلها مسؤولية هزيمة حزيران، والانتقاد الشديد لردود أفعالها إزاء المستجدّات والتطوّرات الاجتماعيّة والسياسيّة، كما في المثال السابق الذي عاين جزءاً من عمليّة تقديم رشوى عابرة من تاجر دمشقي «طلعت بك، لمسؤول صاعد» المحافظ عباس، وتكونت الرشوى من عمولة نقدية قدّمها التاجر صراحة، بالإضافة إلى زوجته الشابة التي ظنّ المحافظ أنّه نالها ببساطة، وأنه ينتقم من البرجوازية التقليديّة من خلال علاقته الجنسيّة معها^(١). وشاع في ذات فضح شامل للبطانة المتنفّذة اقتصادياً وسياسياً ودينيّاً.. في مصر ولما تمارسه هذه البطانة من تدمير منظم للدولة، ونهب الجماهير ونسف أبسط الأسس اللازمة للعيش المشترك.. ورغم اكتظاظ الرواية بآراء الطرف الآخر، وطرائق نظرتة إلى الحدث نفسه، والعالم، والشؤون المحليّة، وما إلى ذلك. فإن وجود ذلك الرأى الذي تمّ نقله بنزاهة أدّى دوراً مختلفاً عن الدور الذي يفترض به احترام رأى الآخر وامتداح اختلافه، بغضّ النظر عن هويّة الآخر. ولكن رغم ذلك استطاعت هذه الروايات أن تقدم جوانب من التنوع الثقافي والسياسي، والاجتماعي القائم في بعض البلدان العربيّة الواقعة على مشارف القرن القادم.

(د) وعلى مستوى المشاكل والمعوقات

لا نستطيع أن نمتحن ما ألفه التراثيون من وجهة نظر القرن العشرين، فهم لم يكونوا يقصدون كتابة الرواية، وريّما لم يفكّروا أصلاً بأيّ نوع من المقاربة مع المتابة الفنيّة المعروفة في عصرهم، وخاصّة ما تعلّق بالموادّ ذات الطابع الإخباري. ورغم استلهاهم ما فعلوه في إطار الفنّ الروائي المعاصر، واستثماره على نطاق - من المرجّح أن يكون آخذاً في التّساع - فلا يجوز التماهي في المقابلة، لكي لا يتم تقويم أحد الطرفين قياساً إلى الطرف الآخر. فالفروق أكبر من أن يشار إليها، فالمسألة محصورة في إطار استثمار تلك المادة التراثيّة، ومحاولات الانتفاع بها في

(١) ألف ليلة وليلة - هاني الراهب - ص ١٧٥، ١٧٦.

التخييل الروائي المعاصر. وهنا تكمن النقطة الجوهرية للفروق بين الطبيعة الفنية للرواية المعاصرة، والطابع غير الفني الخاص بكتب التراث.

وفيما يتعلق بالرواية التي اعتمدت ترصيف الوحدات الأولى، فقد تلخّصت المشكلة المركزية لهذا النمط في افتقار الخيط الحكائي الناظم للعمل، وتلخّصت أيضاً في انصراف الرواية المعاصرة عن الاهتمام بالأحداث وصناعتها، بل يمكن الذهاب إلى عدّ اعتماد ترصيف الوحدات البدئية الصغيرة جنباً إلى جنب، تعويضاً عن فقر الرواية بالأحداث، وجعله تغطية لعجز الروائي عن بناء خيط حكاوي محوري، مستمر، يستطيع انتظام الخيوط الأخرى، والسيرورات الأخرى، التي يحتمل وجودها في ثنايا العمل، فالأقوال المقطعة من أقوال الصحف الموجودة في بعض الروايات العربية ذات الزمن الآخر، وألف ليلة وليلتان يمكن أن تتمحور حول خط آخر في الرواية، و تغنيه بشكل غير مباشر، كما في ألف ليلة وليلتان، والزمن الآخر.. وتستطيع أن تشكل خلفية للأحداث أو خطاً موازياً في ذات لكنها تظلّ تشعر القارئ بغياب الخيط الحكائي المحوري، سواء كان ذلك الغياب متعمداً، أو مجرد انعكاس لحالة مفترضة من الاتّضاع الشكلي والعجز.

خامساً - الموسيقى اللفظية واستثمار الطاقة الإيحائية الأشمل للمفردة

ينتمي جلّ ما يمكن قوله بهذا الاتجاه إلى حقل شديد التخصص من حقول الشعرية، إذ يشكل القول الشعري الميدان الأخصب لاستثمار جماليات اللغة عموماً، ولاستثمار الطاقة الدلالية للمفردات بحدودها القصوى خصوصاً، سواء تمّ التعامل معها داخل سياقاتها النصّية، أو تمّ التعامل معها معزولة عن علاقاتها وحواراتها مع سواها، داخل النصّ، ومع مستويات التخاطب المختلفة، بوصف المفردة تشكل جزءاً من خطاب، أو خطاباً يتوجّه إلى عدد لا حصر له من المخاطبين الممكنين والمحتملين. النثريون التراثيون لم يجربوا في كتب الأدب والسّير والأخبار والتاريخ، استثمار الطاقة الدلالية، أو الجمالية للمفردة، لأنهم لم يقصدوا أصلاً كتابة النثر الفني. وما تعرّض له بعضهم كالقالي في الأمالي، من دراسة بعض الكلمات التي وقع على بعض حروفها قلب وإبدال، أو تناوله آخرون من النادر أو الساقط من كلام العرب، فقد أتى ذلك في سياق الدرس اللغوي ولم يتعرّض للجوانب الجمالية من المسألة، بينما حاول مؤلفو النثر الفني في المقامات استثمار الجانب الإيقاعي للمفردات من خلال اعتماد السجع علامة مميزة لفنّ المقامة.

ولذلك كان التنبيه إلى الطاقة الخاصة للمفردة العربيّة وقدرتها على الإشعاع إلى خارج النصّ، وإلى خارج المعنى الذى ينتجه وضع المفردة داخل السياق النصيّ، وفقاً على الشعراء وفى طليعتهم أبو تمام.. فجاء التلاعب بالألفاظ المتجانسة لفظياً تأكيداً على أنّ اللفظة الواحدة تستطيع الإشعاع بأكثر من معنى، وبالتالي يتمكّن الشاعر والمتذوق من الذهاب بالمفردة، والسياق النصيّ إلى أبعد من المعنى المقروء أوّل وهلة.

وإلى جانب ذلك...

معروف أنّ الشعراء التراثيين لم يقفوا عند حدود الموسيقى الخارجيّة التى كانوا يضبطونها بعروض الخليل، والتقفية، وإنما تجاوزوها إلى موسيقى الألفاظ والحروف الناجمة عن تكرار أحد الحروف فى عدد من الكلمات المتوزّعة فى البيت الواحد، بحيث يشيع صوت الحرف جواً خاصاً حزيناً على سبيل المثال كما فى بيت البحتريّ الذى تكرر فيه حرفا السين والصاد :

صنّت نفسى عما يدنس نفسى وترفعت عن جدا كلّ جيس

أو موحشاً ينشأ عن تجاور حرفى الجيم والشين فى بيت بشار بن برد فى حديثه عن الصحراء :

قد تجشّمها وللجندب الجون نداء فى الصبح أو كالنداء

أو مثيراً للقشعريرة والرعب والإحساس بالارتجاف برداً وقرعاً فى بيت البحتريّ الذى يكرّر فيه حرفى الصاد والراء، أثناء حديثه عن الذئب :

يقضض عصلاً فى أسرتها الردى كقضضنة المقرور أوعده البردُ

أو جواً مفعماً بالحركة الرشيقة والتوثب الناجمين عن تكرار حرف الراء فى بيتى مسلم ابن الوليد والمتنبى :

«يفترّ عند افترار الحرب مبتسماً إذا تغير وجه الفارس البطل»

«ورد إذا ورد البحيرة شارباً ورد الغرات زئيره والنبلا،

والرواية العربيّة ظلّت رديحاً طويلاً منصرفة عن الاهتمام باللغة وجماليّاتها، وإمكانية استثمار قدراتها الخاصّة، حيث تمّ التعامل مع الرواية، بوصفها رواية أحداث بالدرجة الأولى وتستمدّ قيمتها وأهميتها وجماليّاتها بالتالى من نوعيّة الأحداث التى تعرضها. وبعد التنبيه إلى اللغة وأهميتها

القصوى فى المعمار الروائى، برزت جماليّات اللغة الشعريّة، بمقاييسها المتطورة مع مجمل التطوّرات التى أصابتها الشعريّة العربيّة، نصوصاً إبداعية، ومفاهيم نظريّة، عبر التاريخ المميّز للتعامل مع الشعر فى المنطقة العربيّة.

رغم استئثار الشعر تاريخياً بجماليّات اللغة، فإنها تجاوزته، إلى المسرح والرواية والقصة، التى عرفت بعض نماذجها جماليّات لغوية تضاهي مثيلاتها فى الشعر، وربّما كانت النصوص المسرحيّة الغربيّة العبثيّة، أبرز الأمثلة التى استثمرت خصوصيّة لغاتها القوميّة، فى مجال اللعب اللفظي، الذى شكّل محوراً انتظمت حوله بقيّة العناصر المكمّلة لفن المسرح، كما فى بعض أعمال يوجين يونسكو Eugène Ionesco، وجان جيرودو Jean Giraudoux، وصموئيل بيكيت Samuel Beckett كالمغنيّة الصلعاء، ونهدا تيريزياس، ولعبة النّهاية والأيام السعيدة، وفى انتظار غودو.. إلخ.

وفى مجال الرواية العالميّة، ربّما كانت يوليسيز أبرز الأمثلة المستفيدة من اللعب اللفظي وتنويعه على نطاق كبير، بوصف ذلك مكافئاً للحدث، واختزالاً له وتعويضاً عنه فى وقت واحد، وخصوصاً فى الفصل الرابع عشر الذى تشدّ فيه حيوية الأسلوب ويزداد غموضاً واستغلاًفاً.. ويتحلّ أسلوب النثر، وتتفجر الكلمات فى لغويّ خلط بين السوقيّة والعاميّة، واللهجات المحليّة وعناوين الصحف المثيرة ولغة الإعلانات^(١).

وهنا.. تحسن الإشارة إلى الأثر الهامّ الذى أحدثته هذه الرواية على النطاق العالمى فى عدد لا يحصى من التآليف الروائيّة، التى بدأت تحلّ اللغة وجماليّاتها، واللعب بالعلاقات اللغويّة الداخليّة، وقضايا التجريب اللغوي، محلّ الإثارة المستمدة من خصوصيّة الأحداث والشخصيّات وغير ذلك، وقد برز استثمار إمكانيّات اللغة على الإحياء والإشعاع بمختلف الدلالات والعوالم، فى الرواية الأخرى لجيمس جويس فينيجانز ويك Veneganes Waek التى تعكس لغتها ذلك التغيّر المستمر على هوية الفرد الواحد أو تعريفه وتحديدّه، وتتكون من لغة الألف باء التى تشتمل على تورية متدفّقة ومقبوسات مهروسة مجروشة، وكلمات مخبوضة مختلطة، ويضطر جويس أحياناً إلى اختزال بعض الكلمات واعتصارها إلى مقامها المشترك، فيفوح عطرها المرح، وتتفجر إحياءاتها الفرويدية، ويجد جويس فى أساطير البشريّة مادّة خصبة يطيب له الاقتباس منها، ولا تفوته الإشارة

(١) مرسوعة جيمس جويس - د. طه محمود طه - ص ٥٢٠ .

إلى نظرية النسبية لآنشتاين، والجاذبية لنيوتن، وإلى غيرهم من العلماء، وتغطي القصة فترة زمنية طويلة، قد تبدأ من أيام الفراعنة، وحتى ظهور الإسلام إلى القرن العشرين وإيرلنده (١).

ورغم الإثارة العالية الناجمة عن تسيير أحداث موبى ديك على المساحة المادية العظمى التي تغطي كوكب الأرض، فإن الجانب اللغوي فيها كان شديد البروز، فالمؤلف أراد عمله موسوعة كاملة خاصة بمهنة صيد الحيتان ومن أجل تغطية كل شيء يتعلق بهذه المهنة، والأدوات المستعملة فيها، والمصطلحات الخاصة بالصيادين وبناء السفن، وعالم البحار القصية، وموجودات البحر المعروفة، لجأ إلى عدد لا حصر له من المفردات والكلمات غير الإنكليزية، وخصوصاً ذات الأصل الفلمنكي الهولندي التي دخلت إلى الإنكليزية، التي كتبت الرواية بها، وقد امتد التحدي اللغوي إلى عملية ترجمة الرواية إلى اللغات الأخرى، ومنها العربية، وإلى وعي المؤلف الذي صدر روايته بمدخل يمكن من خلاله النظر إلى هذه الرواية الطويلة بوصفها مجرد وجود لغوي صرف، وخاصة أن عنوان المدخل كان على الشكل التالي : فصل في الاشتقاق أعدع مطم مسلول كان يعمل أثناء الحياة في مدرسة إعدادية (٢)، وجاء المدخل مؤكداً انطلاق كل ذلك العمل الطويل من منطلق لغوي : ذلك المطم الشاحب مهلهل الرداء والقلب والجسد واللب، أذكره كأنتى أراه، كان دائماً ينفض الغبار عن معجماته وأجروميّاته القديمة، بمندبل عجيب الطراز مزخرف - على نحو ساخر - بكل الإعلام البهيجة التي ترمز إلى جميع الأمم المعروفة في العالم. وكان يروقه أن ينفض الغبار أيضاً عن المعلومات النحوية في ذاكرته، فذلك أمر كان ينكره - في لطف وديع - بأنه ينتمي إلى أهل الفناء (٣).

والأمثلة الروائية العربية التي اهتمت بالإثارة اللغوية خارج نطاق الشعرية - إذا كان من شيء مثير لغوياً يقع خارج الشعرية - يصعب تحديد المصدر الذي استلهمته في إطار اللعب اللفظي الذي طرحته على نطاق محدود. فمن الجلي إمكانية ردّ التأثير - إذا وافق أصحاب النصوص على وجوده أصلاً، إذ ربما يزعمون أنهم ابتكروا كل شيء بجدة مطلقة - إلى اللعب اللفظي في التراث الشعري العربي الذي سبقت الإشارة إلى أمثلة منه. أو يمكن رده إلى العبث اللغوي الغربي في المسرح

(١) موسوعة جيمس جويس - ص ٦٤٥، ٦٤٦ .

(٢) موبى ديك - هرمان ملقل - ت د. إحسان عباس - مؤسسة ناصر للثقافة - بيروت ط (١) - ص ٩ .

(٣) نفسه - ص ٩ و ١٠ .

والرواية . ومن السهل ردّ الاستلهام إلى المصدرين معاً، لأنّ ذلك يستقيم مع واقع الحال قبل كل شيء . فالروائي الذي يجد غضاضة في السير على ما سار عليه الغربيون زاعماً وضع الحافر على الحاضر، حسب تعبير المتنبي، ينتقى شعوره بغضاضة التقليد، والإحساس بالاستلاب الثقافي عندما يجد في تراثنا الثقافي العريق أمثلة مما يبدو ساحراً لدى الغرب بهذا الشأن؛ وبالمقابل قرن الروائي الذي يريد الابتعاد عن السير على ما سار عليه الأقدمون، انطلاقاً من الرغبة في الابتكار والتجديد، لا يرى غضاضة في السير على درب مطروقة منذ مئات السنين، لمجرد أن الغربيين الحديثين يفعلون ذلك .

من السهل أحياناً تغليب ردّ التأثير إلى هذا المصدر أو ذلك، وخاصة أن بعض كتّاب الرواية العرب يتقنون إحدى اللغتين الفرنسية والإنكليزية، وتشكّل ثقافة هاتين اللغتين بالتالي جزءاً من الأرضية الثقافية التي يقف عليها كاتب الرواية، وهذا الجزء يضاف بقية الأجزاء المكوّنة لثقافة الكاتب، وأحياناً يشكل هذا الجزء المساحة الكبيرة من تلك الأرضية، فما جاء في أبواب المدينة لإلياس خوري يصعب ردّه إلى مصدر محتمل في الثقافة التراثية، مقابل السهولة النسبية لربطه بما سبقت الإشارة إليه من اللعب اللفظي في الثقافة الغربية : قال الرجل للرجل، نظر لم يجد رجلاً إلى جانبه قال، إنه الملك، وهذه التي تشبه الأزهار هي تابوته .

وكان الرجل وحيداً، والأزهار تشبه ذاكرته . كتل من الأوراق الممزقة ورائحة . أنها رائحة الذاكرة^(١) .

لا بدّ من التنبّه في جميع الأحوال إلى ضرورة الابتعاد عما يمكن تسميته بأسلوب التحقيق الجنائي أو البوليسي أثناء التعامل مع النصوص، إذ يمكن أن تشكّل المعلومات القبليّة والمواقف المسبقة، عائقاً يحول دون الدخول المنشود إلى عوالم النصّ، فاشكال السابق المقتبس من أبواب المدينة يبدو قابلاً لربطه مع اللعب اللفظي الغربي، دون أن نملك معلومات قبليّة تخولنا الذهاب إلى وجود هذا التأثير بشكل مباشر، إذ يمكن أن يستطيع الكاتب المبدع تقديم نصّ أصيل دونما حاجة للاكتفاء على هذا المصدر أو ذاك . والمهم بهذا الصدد أن وجود الاستلهام – سواء اعترف الكاتب بوجوده أم لم يعترف – لا يشكّل حكم قيمة على النصّ، والأمر نفسه، ينطبق على ردّ الاستلهام إلى أحد مصدره : الغربي، أو التراثي، إذ لا يعنى ذلك أيضاً حكم قيمة . وحتى في حال ارتداد

(١) أبواب المدينة – إلياس خوري – ص ٣٤ .

الاستلھام فی واقعه الفعلى إلى الثقافة الغربیة الخالصة، فإن مجرد وجود ما یربطه بإطار الثقافة التراثیة، ىكفى لإشارة إلى هذه الروابط التى ىمكن ردها فى أبسط الأحوال إلى ما ىمكن تسميته بالمكونات اللاشعوریة الجمعیة فى ثقافة إنسان هذه المنطقة.

روایة ألف لیلة ولیلتان تشى ثقافة کاتبها : هانى الراهب الحائز على درجة الدكتوراه فى الأدب الإنکلیزى من بریطانیة، بوجود التأثير الغربى فى كتابة هذه الروایة، وفى تكوينه الثقافى العام، - مع ملاحظة أن الناس جمیعاً فى هذه الأيام تدخل التأثيرات الثقافیة الغربیة فى تكوينهم الثقافى بهذه النسبة أو تلك - لكن عنوان الروایة وکتابتها بالعربیة، وکثیراً من أنساقها اللغویة، دلائل کافیة لربطها بالتراث الثقافى التراثى، مع الإشارة إلى الخلو النسبى لهذه الروایة من مظاهر اللعب اللفظى والعبت بالكلمات، والزخرفة اللفظیة، ولكنها استلهمت التراث فى عدد من الجوانب، كالعنوان الذى یشیر إلى أن عرب هذه الأيام ما زالوا فى لیلتهم الثانیة بعد الألف، وهذه اللیلة یدو أنها خارج التاريخ الفعلى للبشریة، ولذلك ىستمرون داخل فضائهم التهویمى الخاص، وإلى جانب العنوان، ومحاولات ترصیف اللوحات والقفر من لوحة إلى أخرى، دون روابط سببیة، هناك محاولات ترکیب علائق لغویة جدیدة نسبياً من الناحیة الاستعمالیة، تخرج قلیلاً عن نطاق المجاز، وتحاول أن تسیر به إلى وجهة جدیدة، دون أن تكون المحاولة قد حققت غایتها المرجوة بالضرورة :

خط الوسط خط وهمى. قبل عشر سنوات كان واضحاً ورهیقاً كحدّ السیف، یفصل بین أرضین من شهوة وجمال، أما الآن فهو امتداد متسع لفسحة دائریة تراصّت فیها رسوبات الشحم واللحم. من هناك تتعارم استطالة کثج الصحارى، تنتشر وتتضخم متدورة متکورة. ناعمة الملمس ومثيرة، عندما یعم الظلام وتمحى صورتها من العین، منذ عهد وجیز هبط فیها انهدام بسیط ثم تمطى وتمدد دون أن تعرف لذلك علّة معقولة. وبالمقابل، نأت ذروتها ومطّت فابتعدت عن المركز العمیق. منفصلة بحرکتها عن حركة الكتلة المركزیة أو متأخرة بعدد من الثوانى ىكفى لتمييز الحركتین. وفى الحقیقة ثمة استطالتان متجاورتان وانهدامان وذروتان. فى المطبخ أو فى الشارع تتقلّل هذه الثنائیات كحبات البطاطا فى مقشرة كهربائیة، فتجعل من الحركة جهداً مستحیلاً وضرورة مضنیة. تلك هى عجیزة عائدة^(١).

من الكتّاب العرب الذین ساهموا فى التنبییه إلى قیمة العلائق اللغویة الجدیة فى المعمار العام للروایة، عبد الرحمن منیف فى أعماله الأولى، وخصوصاً فى حین تركنا الجسر التى ىضمحل الحدث المركزى فیها إلى مجرد رحلة فردیة من أجل اصطیاد بطّة بریة، ولكن اللغة الحارة الثریة

(١) ألف لیلة ولیلتان - هانى الراهب - ص ٨٢ .

المستعملة في هذه الرواية كانت مكافئاً مثالياً لجملة العوالم، والقضايا، والتمزقات الحادة المؤلمة التي تنتاب الكينونة الجمعية لإنسان المنطقة العربية، وهذا التنبه لا نستطيع ربطه مباشرة باللعب اللفظي القرائي، ولكن إحلال العلائق اللغوية محل الحدث يمكن ربطه بأنساق معينة من أشكال التأليف التراثية شعراً ونثراً، ففي قصة حب مجوسية لعبد الرحمن منيف نثر الكاتب عدداً من النصائح والأقوال والحكم الطريفة على صفحات الغلاف الداخلي، وهذه النصائح والأقوال تشكل حالة جديدة في التأليف النثري المعاصر، ليس لأنها تبدو بلا معنى، أو خارجة عن الإحالة إلى أحداث بالمعنى الشائع، وإنما لما فيها من لعب لفظي يستمد إثارته من مفاجأة القارئ بما لا يتوقعه بشكل عام كما في هاتين البطاقتين :

- إذا أردت أن تحب فاتبع ما يلي :

١ - لا تحب امرأة متزوجة.

٢ - لا تحب امرأة جميلة.

٣ - لا تحب امرأة ثرية.

٤ - لا تحب امرأة مثقفة.

٥ - لا تحب امرأة لا تعرف اسمها وعنوانها - مجوسى مجرب.

- الذى يرغب فى الحب عليه أن يستعين بوسائل عمل وعوامل مساعدة.

وسائل العمل : الجسارة المتهورة . شحوب الوجه ارتجاف اليدين . القدرة على الغناء والرقص .

العوامل المساعدة : كلب صغير نظيف وذكى . قذاحة للاستعمال . أسبرين . سجائر . وفى

حالات معينة . خاصة أيام المطر . يجب أن تكون لديه وسائل تسلية مشوقة : ألعاب .

كلمات متقاطعة . حزازير .. إلخ .. (١) .

والتراثيون لجأ بعضهم إلى ذكر أنساق تثير القراء بما فيها من استعمالات لفظية غير متوقعة من جانب، والحدث الذى تحيل إليه لا يمكن عدّه حدثاً مثيراً لو لم يحلنا الكاتب إليه عبر استعمال الألفاظ التى استعملها، من جانب آخر . فالحوار الذى عرضه أبو الفرج الأصفهاني فى كتاب

(١) قصة حب مجوسية - عبد الرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط(٢) ١٩٧٩ - ص الغلاف .

الأغاني بين الوليد بن يزيد وأحد أقاربه من الأمويين حوار مثير من الناحية الفنية، أكثر مما هو مثير من الناحية التاريخية، لأنه مجرد كلام بين اثنين يتشتمان، والأمر نفسه يمكن قوله بشأن مارواه أبو حيان التوحيدى عن تهرّب أحدهم من التصدّق على أحد السائلين : - دخل الوليد بن يزيد يوماً مجلس هشام بن عبد الملك وقد كان في ذكره قبل أن يدخل، فحمّقه من حضر من بنى أمية. فلما جلس قال له العباس بن الوليد وعمر بن الوليد : كيف حبك يا وليد للروميات، فإن أباك كان بهنّ شغوفاً؟ قال : إني لأحبهنّ، وكيف لا أحبهنّ، وإن تزال الواحدة منهن قد جاءت بالهجين مثلك - وكانت أم العباس رومية - قال : اسكت فليس الفحل يأتي عسبة بمطلى فقال له الوليد : اسكت يا بن البظراء قال : أتفخر علىّ بما قطع من بظر أمك. وأقبل هشام على الوليد فقال له : ما شراك؟ قال : شراك يا أمير المؤمنين، (١)

- قال نضلة : دخلت ساقية في الكرخ فتوضأت، فلما خرجت تعلّق السقاء بي قال : هات قطعة، فضرطت ضرطة وقلت : خلّ الآن سبيلي فقد نقصت وضوئى، فضحك وخلاني (٢).

من الواضح في المثالين السابقين أنّ وجود كلمة البظراء في الأول، وضرطت في الثانى، وضع النسقين السابقين في موقع الإثارة الكافية لجعل القارئ يتابع ما يقرأ : ليس فقط بسبب البذاءة التي يمكن افتراضها في الكلمتين، لأنّ البذاءة لا تشكّل بحدّ ذاتها شداً وإثارة، ورنّما بسبب الطريقة التي استطاع الكاتبان عبرها وضع الكلمتين داخل السياق.. الذي يبدو عابثاً قياساً إلى تلك التآليف ذات الطابع الرصين المألوف في التآليف التراثى، مع ملاحظة أنّ المشابهة بين التراثين، والمثالين المأخوذين من ألف ليلة وليلة و قصة حب مجوسية تبدو غائبة، إذا تناولنا المشابهة بمعناها الضيق... فالروح العابثة والنكهة الطريفة الراشحة في الأمثلة السابقة هي التي تصنع المشابهة في مسارها الصحيح.

يبلغ اللعب اللفظي معناه الدقيق في روايتى رامة والتنين و الزمن الآخر لأدوار الخراط، الذي تحمل روايتاه، جزءاً ممّا يشعر به الأقباط المصريون من غبن تاريخى، ففيهما ما يشى ببروز ما يسمّى بالشعور بعقدة الاضطهاد اتى يمكن أن تستشعرها أقلية ما في مكان ما، وتحمل الروايتان شكلاً من أشكال الردّ عليها. وذلك بجعل جميع المكونات الثقافية المصرية كالفرعونية، والبيزنطية، الإفريقية، والصحراوية، والعربية الإسلامية. تذوب في التسمية الشعبية الشائعة للمصريين

(١) الأغاني - أبو الفرج الأصفهاني - ت - إبراهيم الأبيارى - دار الكتب بمصر - ط ١٩٦٩ - المجلد (٧) - ص ٢٤٤٨ .

(٢) الإمتاع والمؤانسة - أبو حيان التوحيدى - ج (٢) ٥٨ .

المنحدرين من هذا الخليط والتسمية هي بزرميطة..^(١) وتطرح الروايتان باتالى إمكانية جعل الذات المصرية ذاتاً قبطية - لأن القبطية برأى بطل الروايتين ميخائيل الراوى الذى يبدو فى الروايتين متماهياً مع المؤلف وقفاً على مصر، وتشكل تبعاً لذلك اختزالاً لجميع الذين يعيشون فيها. ولا تكفى الروايتان بإيراد الرأى منفرداً، وإنما تعقب عليه رامة بمناقشة مستفيضة، لطروحات عبد الناصر فى جعل مصر مجرد جزء من الأمة العربية وإخضاع هذه الطروحات، لما انتابها على أيدى قوى سياسية مصرية من شكوك، كانت تغمس بقدر واضح من الحط من شأن العرب، ودورهم الحضارى، وجعله يسير فى اتجاه واحد، هو اللغة وآدابها : أنا أعرف لغتهم أما حضارتهم فهذه حكاية أخرى. نسيت لغتى أو أسقطتها. عشقى للغتهم أيضاً هو عشق الخونة، مضطرباً، كمن يعشق خانقته. ولكنها تصبح لغتى أنا وأنت، لغتنا نحن^(٢).

ولا يقتصر عشق اللغة العربية على هذا الاعتراف العابر الصغير، بل يبدأ من أول عبارة فى رامة والتنين ويستمر ليشمل الروايتين الطويلتين اللتين قل أن نجد مثيلاً فى الرواية العربية المعاصرة للغتهما العربية الراقية، واستثماراً شاملاً لخصوصيات اللغة، وقدراتها التى بدت فى الروايتين غير محدودة فى مجال التشكيل الفنى، وفى خلق الإثارة الخاصة البديلة عن الإثارة الحديثة. وفى طرح الإيهامات والتخييل والرحالة المستمرة إلى عوالم وحشية غير مرئية، وغير موصوفة داخل الأنساق الروائية، ولكنها تشكل بواسطتها شكلاً، من أشكال اللعب اللفظى الذى يبرز فيه تكرار بعض الحروف فى مقاطع منثورة داخل الروايتين فى مواقع متفرقة، بحيث بدت وكأنها نوع من الاسترسال التأملى، والتنويع على وتر اللغة الفنية، أكثر مما شكلت جملاً اعتراضية طويلة :

- حرارة تحمض حياة حروناً حيناً، وتصوح فى رياح الحرور، وحوحة فحيح يبرح بى حنين إلى الحرز الحرز يحز فى اللحم الحى^(٣) .. إلخ..

- عجيج العباب يعر يد فى قاع القوقعة التى عصفت بها رياح الأعاصير، وتركنتها فتعرت إلا من تعاشيب الربيع العاقى، إذ نتطاعم نعى المتع تشع فى عمود الضلوع. عسف العال والتياع عقابيل الروع^(٤) .. إلخ..

(١) رامة والتنين - أدوار الخراط - ص ١٥٩ .

(٢) نفسه - ص ١٥٩ .

(٣) رامة والتنين - أدوار الخراط - ص ٩٢ .

(٤) الزمن الآخر - أدوار الخراط - ص ١١٠ .

- سنان حرك الأسلاك المستحصدة تسوط الجسد وتسور سمائره (١) . إلخ..

- وجه الجريمة جهم، والجور البرجى، ومجال الجحافل وجيوش الجبابة المدججة متى تنجاب، وكيف تجابه؟. الجنة تجر جر جناحها على جوانب الجنادل (٢) .. إلخ...

إن تأملاً بسيطاً لهذه الأمثلة يستحضر إلى الذهن ما سبق ذكره من أبيات فى الشعر التراثى لجأت إلى تكرار حرف واحد فى عدد من الكلمات، أكثر مما يستحضر محاولات ربطه بالعبث اللفظى فى إطار الثقافة الأوربية.

سادسا - استدارة التشبيه

عندما كان الشاعر الجاهلى يخرج من وقفته الطليّة إلى وصف الرحلة والناقة، كان يشبه ناقته ببعض حيوانات الصحراء كالنعام والثيران الوحشية والحر الوحشية.. بقصد المبالغة فى وصف سرعة الناقة ونشاطها، وقدرتها على اجتياز المفازات وتحمل المشاق وغالباً ما كانت الإشارة إلى الناقة تتلخص فى كلمة واحدة يمكن أن تكون اسم إشارة، يخلص الشاعر بعدها إلى وصف الحيوان الذى استعاره لتبيان شأن ناقته، والاستعار منه بالتالى خصائصه الممتازة بقصد إسباغها على الناقة. ولكن وجود الناقة يضمحل بشكل كامل من اللوحة المشهدية المرصوفة، ليحتل كامل المساحة الثور الوحشى أو سواه، بحيث ينسى القارئ وجود الناقة نهائياً، وقد يعود الشاعر فى نهاية المشهد إلى ذكر الناقة، وقد لا يعود.. فالشاعر خلال ذلك يرسم دائرة وصفية كاملة للمشبه به الثور مثلاً.. وهذه الدائرة تبدأ من نقطة واحدة هى المشبه الناقة وتعود إلى النقطة نفسها الناقة التى يتابع الشاعر بعدها سيرورة قصيدته، كما فى معلقة النابغة الذبياني الذى يشبه ناقته بثور وحشى يتعرض لهجوم كلاب الصيد أحد عشر بيتاً تنتهى باسم إشارة تلك يعيد إلى الأذهان أن هذا المشهد له صلته بالناقة الواقعة فى غاية هذه الاستدارة الطويلة نسبياً :

٩ - كأن رحلى وقد زال النهلر بنا بذى الجليل على مستأنس وحد

١٠ - من وحش وجرة موشى أكارعه طاوى المصير، كسيف الصيقل الفرد.

.....

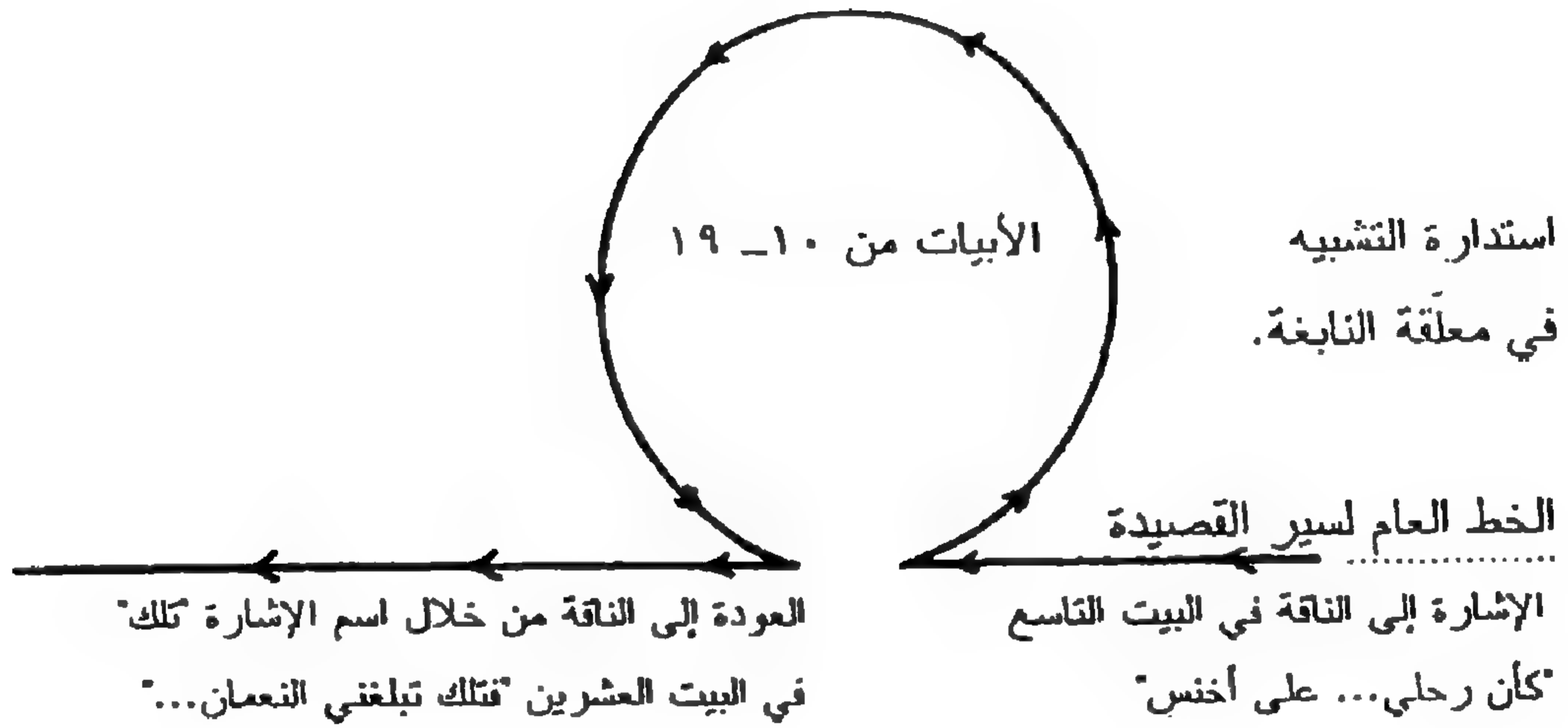
.....

(١) نفسه - ص ١٦٤ .

(٢) نفسه - ص ٢٢٧ .

٢٠ - فتلك تبلغني النعمان إن له فضلا على الناس في الأدنى وفي البعد (١).

هذه الاستدارة سمّاها البلاغيون استدارة التشبيه التي تشي مسافتها، وعدد الأبيات التي تستغرقها، بتجاوز قصديّة البيان والإيضاح والمبالغة في مكانة الناقة، بوصفها الغاية الكبرى المقصودة من كلّ تلك الالتفاف، حيث يمكن الذهاب إلى أن العكس هو الصحيح فالناقة يمكن أن تكون مجرد مدخل للوصول إلى مشهد ضج بالصخب والعنف، فلو أراد الشاعر مجرد التأكيد على قوة الناقة وسرعتها لاستعمل كلمات وأوصافاً تخدمه في ذلك، دونما عبور بمشاهد أخرى تصيب صورة الناقة بالاضمحلال، وإنّما القصد هو رسم مشهد الصراع بين الثور الوحشي وأعدائه، وما يمكن أن يحيل إليه ذلك من ازدحام حياة الجاهلين بأمثلة لا حصر لها من أنواع الصراع والمعضلات الحياتية التي تبدو بلا حلّ، والرغبة في الانتصار عليها وجعل الصراع سبيلا وحيداً لذلك، ويمكن تمثيل هذه الاستدارة بالترسيمة المبسطة التالية :



وفي الرواية العربية المعاصرة تكثر الأمثلة التي استثمرت آلية الاستدارة التشبيهية حيث يتوقف سير الأحداث بمناسبة تذكر حادثة أو التقاء شخص، فينقطع الخيط الحكائي الذي كان يبدو

(١) شرح القصائد العشر - للخطيب التبريزي - تحقيق د. فخر الدين قباوة. دار الآفاق الجديدة - بيروت ط (٤) ١٩٨٠ - من ص ٤٥٠ - ٤٥٥ .

محورياً، وترسم التفافة كبيرة ينتقل السرد خلالها إلى حكاية أخرى تطول أو تقصر، فتبلغ نصف الرواية تقريباً في الأشجار واغتيال مرزوق حيث يبدو أن الرواية ستتابع الخيط الحكائي الخاص بمنصور لكنه في القطار يلتقي شخصاً اسمه إلياس يتعارفان، فيسرد إلياس حكايته التي تبلغ (١٢٢) صفحة من أصل (٣٧٨) صفحة هو مجموع صفحات الرواية (١)، ثم يعود السرد بعد توقيف إلياس إلى منصور وتتابع خيطه الحكائي وإن اجتزأت منه بعض المسافات الزمنية التي بدا في الرواية أنها لم تكن ذات شأن،.. وفي النهايات لعبد الرحمن منيف يتوقف الخيط الحكائي عند نعش عساف وترسم عدّة دوائر مشكّلة من عدد من الحكايات التي رويت حول النعش، ثم عاد السرد إلى النقطة التي توقف عندها (٢). وفي الوجه الآخر للسقوط يلتقي بطل الرواية شخصاً اسمه مظهر الدبلان يستمع إلى حكايته التي تبلغ ٤٠ صفحة ويعاود استمراره في خيطه الحكائي الخاص به (٣). تمتلئ مفترق المطر بأمثلة لا حصر لها من أمثال هذه الاستدارات حيث تبدأ الاستدارة من ذكر كلمة عابرة أو مثل محلي، يكفي لانقطاع الخيط والانتقال إلى رسم استدارة تستغرقها حكاية أخرى، أو أكثر أحياناً، ثم يعود السرد إلى متابعة ما كان قد توقف عنده، كما في المثل المحلي ضيف بيت أحمد ونوس.. فالكاتب يضربه على سبيل التندر والسخرية، من أمر ما، فينقطع السرد وتحكي الرواية القصة الكاملة لهذا المثل، وتعود إلى النقطة التي تركتها قبلئذ، الترسيمة المبسطة التالية، توضح تطابق الآيتين: آلية الاستدارة إلى المشبه به في القصيدة الجاهلية، وآلية الاستدارة إلى حكاية أخرى خارجة جزئياً أو كلياً عن الخط السردى المحورى في الرواية؛



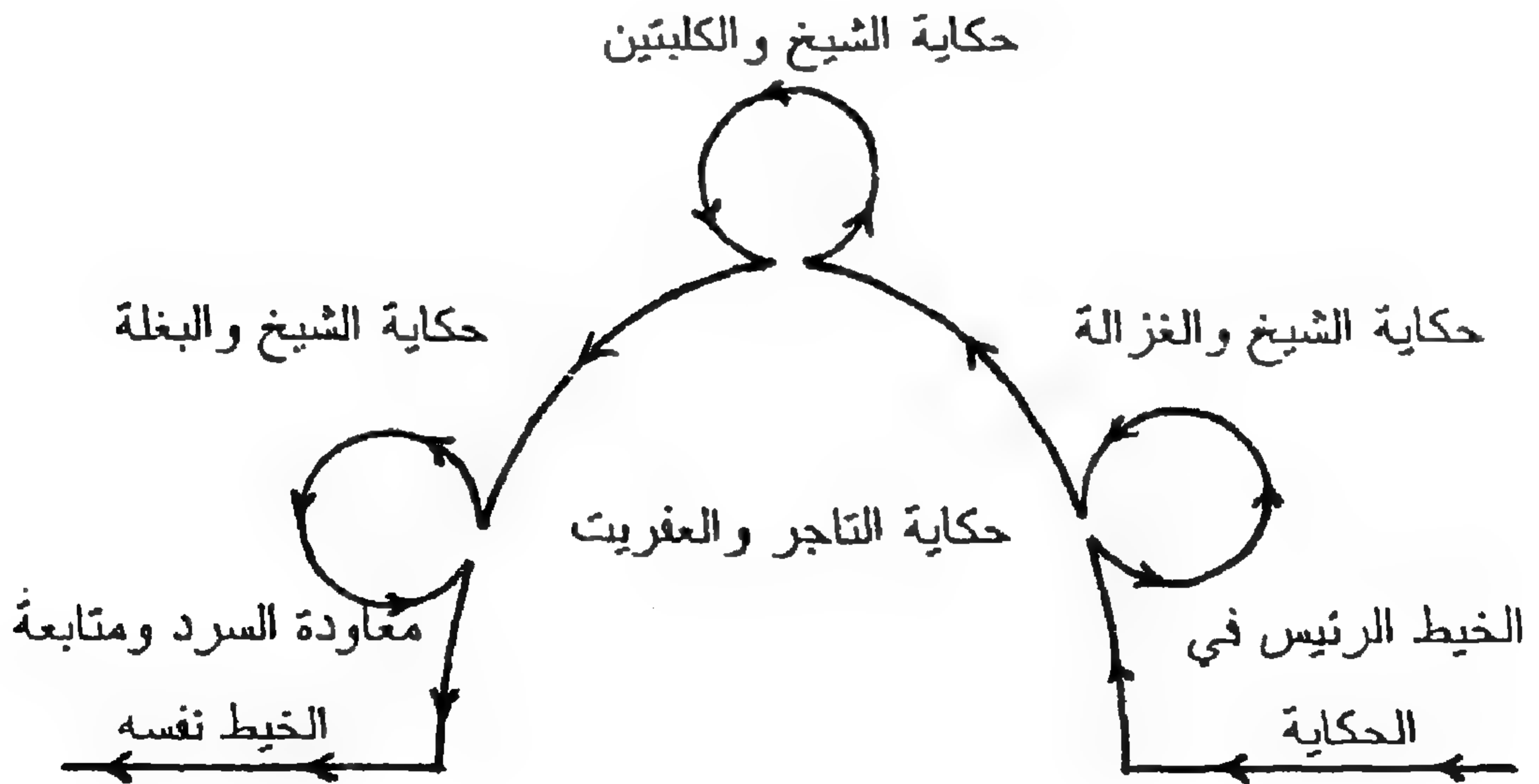
(١) الأشجار واغتيال مرزوق - عبد الرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط(٤) ١٩٨٣ .

(٢) النهايات - عبد الرحمن منيف - من ص ١٠٥ إلى ١٧٦ .

(٣) الوجه الآخر للسقوط - حسن صقر - من ص ١٤٥ إلى ١٨٥ .

الكاتب يعرف أن أغلب القراء لا يعرف شيئاً عن المثل الحكاية ولذلك يحكى لهم قصته بتفاصيلها، بحيث يؤدي ذلك غايتين في آن واحد، تتمثل الأولى في الوظيفة البيانية التي يؤديها سرد الحكاية الداخلية، فيتم تشبيه حالة بحالة. وتتمثل الثانية في إطلاع القراء على مادة حكاية جديدة، تغنى الرواية وتثريها على عدد من الأصعدة.

ولابد من الإشارة في هذا الصدد إلى التأثير الحاسم لألف ليلة وليلة التي تحتكر تاريخياً هذا النمط من الاستدارات الاستطردية التي تشكل كل منها عشرات الاستدارات الأخرى، وتعود آخر المطاف لمتابعة المسار الأول، فتأخذ استدارات الحكاية الواحدة شكل تشعب الشجرة، بالإضافة إلى أن الصياغة الكلية لألف ليلة وليلة بكل ما فيها ليست أكثر من استدارة كبيرة جداً، بوصف الخيط الرئيس للحكاية يبدأ من عناء شهريار وقتل النساء، ويستمر الخيط إلى أن يلتقي شهرزاد التي ترتسم حكاياتها عدداً هائلاً من الاستدارات الكلية والجزئية، إلى أن يعود السرد آخر الأمر إلى متابعة خيط شهريار الذي شفى من عنائه وانصرف عن قتل النساء بفضل حكايات شهرزاد. وآلية الاستدارات الحكائية في ألف ليلة وليلة لا تختلف إطلاقاً عن آلية الاستدارة التشبيهية في القصيدة الجاهلية، ويمكن تمثيل إحدى الحكايات المبسطة حكاية التاجر والعفريت^(١)، بالترسيمة التالية لأن تمثيل الحكايات المتراكبة بالترسيم يحتاج مساحة أكبر تخرج غالباً عن قصديّة ما تجب الإشارة إليه :



(١) ألف ليلة وليلة - المكتبة الثقافية - بيروت - ط ١٩٨١ - من ص ٤١ - ٢٢ - المجلد الأول.

ومن الواضح إنَّ ما يقلُّ من شأن التأثير المباشر لألف ليلة وليلة في آليات الاستدارة الحكائيّة المعاصرة، عدد من الأمور في طبيعتها أنَّ استدارات ألف ليلة وليلة تستمرُّ في التصاعد والتداخل دونما ضابط، بينما يغلب على الاستدارات الحكائيّة المعاصرة عودتها إلى نقطة البداية بعد استكمال دورة واحدة، بحيث لا يؤدّي استمرار تصاعد الاستدارات إلى إضاعة الخيط الحكائيّ الأصليّ. بحيث تكون المشاهدة بين الاستدارة الحكائيّة المعاصرة واستدارة التشبيه في القصيدة الجاهليّة التي تتضمّن بدورها خيطاً حكائياً، أقوى وأوضح من المشابهة مع استدارات ألف ليلة وليلة بالإضافة إلى أن القصيدة الجاهليّة أقدم بكثير من ألف ليلة وليلة ومائلة في البناء المعرفي والثقافي لأبناء المنطقة العربيّة أكثر، فهي تدخل في صلب المناهج الدراسيّة لعدد غير قليل من البلدان العربيّة، بينما تنزوي ألف ليلة وليلة في ثقافة المتخصّصين على الأغلب، وربما على خلاف ما كان عليه الحال منذ قرون، وهذا جميعه يطرح إمكانية أن تكون ألف ليلة وليلة أصلاً قد اعتمدت آلية الاستدارة التشبيهية في القصيدة الجاهليّة.

سابعاً - متاهة الأعراب في ناطحات السراب والاستثمار الأشمل لقضايا السرد التراثي

من أبرز الغايات التي قصدها هذه الرواية الطويلة، تجوالها المتصالب أفقياً وشاقولياً في ما يمكن تسميته بالذات الجمعيّة العربيّة الضاربة عميقاً في التاريخ الذي يعود إلى البداوة الأولى، والواقعة اليوم على عتبات القرن القادم، يستمر العصر الراهن التكنوإلكتروني - حسب تعبير الرواية - في لفظها ونفيها إلى رعى الإبل في الماضي السحيق وهي ذاهلة عن نفسها وعن كل شيء، تشبه ذلك الذي لم يبق من صفة عنيفة، تلقاها، مصادفة أو عمداً - لا فرق - وهذه الصفة تتمثل بالحضارة الغربيّة المعاصرة وإنجازاتها في كافة المجالات.

وتجوال الرواية في المساحة والعمق، أصاب عدداً من المرامي التقنيّة، والفكريّة التي تمحورت حول فكرة التيه القادم من عمق الصحاري التراثيّة الماضية إلى القرن العشرين ومدنه الغربيّة العملاقة، بحيث تم استبدال التيه الصحراوي القديم بضياح العرب المعاصرين في منجزات الحضارة الغربيّة التي لم يستطع هؤلاء العرب «الأعراب» تمثّلها، فقد بدا في الرواية أنهم لم يغادروا بدواتهم الأولى، ومن الطبيعي بالتالي أن تشكّل الحضارة الحديثة المركّبة المعقّدة تيهاً لمحدوديّة البداوة، وأن تشكّل التكنولوجيا مأزقاً حضارياً شاملاً لا تستطيع الروح البدويّة العشائريّة التعامل معه فمارست ضياحها الراهن الفريد.

الجوانب التي تجلّى عبرها استثمار التراث عموماً، وبعض أشكال السرد فيه خصوصاً متعدّدة في هذه الرواية، التي يصعب العثور فيها على خيط حكائي محوري ينتظم بقية الخيوط مما يشكّل حيلولة

جزئية دون وصف ما تضمنته، خارج الطموح إلى لعلمة الحياة العربية المعاصرة من المحيط إلى الخليج، ولذلك سيتم التوقف فقط عند أبرز المسائل ذات الصلة المميّزة بالتراث والتي استثمرتها هذه الرواية، ويمكن ذكرها فيما يلي :

(أ) العنوان

أبرز ما يطرحه عنوان الرواية إشاعة الروح التهكمية في ثنانيا العمل، بالإضافة إلى عدّ عرب اليوم مجرد أعراب وجدوا أنفسهم فجأة في عصر مكتظ بناطحات ذات وجود سراي خالص سببت المزيد من تضليلهم وتفيهم إلى خارج هذا العصر، وخاصة فيما يتعلّق بشتاتهم الراهن في الوقت الذي تتّجه فيه الدول العصرية إلى الدخول في تجمّعات وأحلاف وما شابه ذلك، فالمتاهة عنصر بعثرة وتشتيت، إنها لا تصير متاهة إلا إذا استطاعت تضيق الموجودين فيها، وضياح الجماعة بمدلوله الأشمل يقتضى بعثرتها بالضرورة، لأنّ بقاءها جماعة، يعنى في جملة ما يعنيه شكلا من أشكال إيجادها لذاتها، أو وعيها - ولو كان الوعي في حدوده الدنيا - لهذا الوجود، ويعنى بالتالى انتصاراً - ولو محدوداً - ضدّ مطلّقة الضياح.

وكلمة الأعراب منذ أن استخدمها القرآن الكريم لإطلاقها على بداء الجزيرة العربية - بحسب معظم التفاسير - «الأعراب أشدّ كفراً ونفاقاً»^(١) صار من الممكن أن تشمل القبائل البدوية - ولو شمولاً مجازياً - في ارتباطاتها اللانهائية، عبر البوادي والصحاري اللانهائية وغنى عن البيان ما تحمله القبائل البدوية من علاقة خاصّة، بالتشتت والبعثرة، التي حاربها الإسلام منذ أربعة عشر قرناً بفكرة التوحيد على المستويين العقائديّ (الله والدين) والسياسيّ (الجماعة والدولة). وغنى عن البيان أيضاً أنّ النظر إلى العرب بوصفهم أعراباً يحيل إلى وجع قديم عانى منه التّراثيون، ويعانى منه المعاصرون على حدّ سواء.

السراب أيضاً قادم من الماضي، وهو عامل تضيق وتضليل، وهو مكوّن من ذرات ضوئية وجزئيات شديدة الدقّة، من بعض ما تطلقه الأرض من بقايا بخار قليل الكثافة، ولا يصح هذا الخليط من الذرات سراياً إلا بعد انتشاره في الأمداء اللانهائية التي ينسرح باتجاهها البصر والسراب في جانبه الفنّي التخيليّ يحيلنا إلى الماضي الصحراوي الذي اكتنف وجود العرب خلال فترات طويلة من التاريخ، وهو لا يخرج عن مدلولاته الواقعية، بل يطلقها حتى حدودها القصوى سواء تعلّق بالإطلاق ببيتّ مناخ البعثرة والضياح أم تعلّق باستمرار الماضي السراي حيّاً حتى هذه الأيام.

(١) قرآن كريم - سورة التوبة - صدر الآية ٩٧ .

أما كلمة ناطحات فهي الوحيدة التي تنتمي إلى قاموس العصر من جانب، وتشكل عنصر ضمّ وتجميع من جانب آخر، بوصفها مجمّعا ضخماً للسكن والمكاتب، لكنّ حصر وجودها في المدن الكبرى نيويورك خصوصاً بشكل عامل بعثرة وتضييع، قد يكون أشد إيلاماً، وأكثر دقّة في تعيين مدلولات ضياع الماضي التراثي، وضياع التمسك الراهن بالانتماء إليه في متاهات العصر، فالمدن الكبرى هي متاهة هذا العصر، وما أكثر الذين يعدّون حياتهم في المدينة تجسيدا لحالة الضياع، وحين تصبح المدينة غابة من الأبراج، والكتل المعمارية العملاقة فإنّها تضيّع الإنسان من خلال إشعاره المستمر بدونيّته وقزامته حجماً وفعاليّة.. إزاء عناصر العنقطة البارزة فيه، ومن خلال إشعاره بتشيّبه وعطالته عن إثبات الموجديّة، وعجزه عن الفعل، وهي أيضاً متاهة في داخلها، رغم انضمامها في كتلة واحدة، شديدة التناقض من الخارج، فمن ذا الذي لا يضيّع بين آلاف الشقق والقاعات والغرف والشرفات والمكاتب ذات الاستعمالات المتعدّدة داخل المبنى الواحد، فضلا عمّا تحمله الناطحات الأمريكية من رموز التضييع الأخرى على المستويين الاقتصادي والسياسي في العالم المعاصر، فهي العنوان الأبرز في القرن العشرين لمقرّات الشركات متعدّدة الجنسيات والكراتلات، والتروستات، والتجمّعات الصناعيّة الكبرى، والمصارف الكبرى، ومكاتب أجهزة الأمن، وتجار المخدرات، وعصابات المافيا فكيف لا يتوه الأعراب البداة في هذا العالم، وعرب اليوم يبدون في الرواية مصريّين على العيش في عصور البداوة الأولى ومتاهة الماضي.

إنّ احتواء العنوان على كلمة ناطحات لا يكفي بمعايينة العلاقة الخاصّة بين الأمريكيّ والأعراب في القرن العشرين، وإنما يحاول أيضاً كسر الرتابة الأفقيّة التي يندري فيها العنوان، فالمتاهة، والأعراب خلالها، والسراب المرتسم في خطوط الأفق جميعها انسياج أفقي متراعى الأبعاد، فتأتي الناطحات رغم إسنادها النحويّ والدلاليّ إلى السراب، فتكسر رتابة الاتّجاه الأفقيّ ومقاطعته باتّجاه عموديّ، يمكن تكراره، بواسطة صيغة الجمع في كلمة ناطحات فالاتّجاه العموديّ هنا لا يشكّل مع الاتّجاه الأفقيّ تصالباً أحاديّ الدلالة، إنه يتكرّر ليمنح المتاهة قدرة أقوى على التضييع، ولكي ينسبها للقرن العشرين وحضارته النامية باتّجاهات عموديّة لانهائيّة، ففي الماضي . كانت الأفكار والعقائد وابتهاالات البشر وأدعيتهم وأحلامهم ومخاوفهم وخيالاتهم تسير باتّجاه الأعلى، وفي القرن العشرين، تمّ استبدال هذه العناصر بعناصر ماديّة ناطحات السحاب، والطائرات، والصواريخ العابرة للقارات، والأقمار الصناعيّة، وهوائيات التلفزيون، ومركبات الفضاء...^(١).

(١) المتاهة العربية المعاصرة - صلاح صالح - مجلة المعرفة - دمشق - العدد ٣٢٧ - تشرين الأول ١٩٩١ - ص ١٤١ .

إن أبرز ما ينطوى عليه العنوان بصدد محاولات استثمار السرود التراثية، هو تقسيمه إلى مقطعين متناظرين، موقعين بواسطة السجع الذي أشاعته المقامات في التراث النثري العربي عموماً، وفي عناوين كثير من الكتب التي ألّفت في العصور التي تسمى عصور الانحطاط خصوصاً حيث كان التقسيم الإيقاعي المعتمد على السجع أمراً شديداً الشيوع في مؤلفات تلك الأيام وقد استمر حتى مطلع القرن، من غير أن يعنى ذكر ذلك أن الكتب التي يتشكل عنوانها من مقطعين موقعين بالسجع، كتب قليلة الشأن، أو تتضمن مظاهر مما سمي بالانحطاط تلك العصور، بل يمكن الذهاب من خلال بعض الأمثلة المدرسية المشهورة إلى خلاف ذلك تماماً، حين يقفز إلى الذهن على سبيل المثال كتاب تاج العروس في شرح نفائس القاموس أو معنى اللبيب عن كتب الأعراب... بينما يذهب عنوان رواية مؤنس الرزاز إلى إشاعة الروح التهامية في الحياة المعاصرة للعرب منذ العبارة الأولى في الرواية، العنوان الذي لا يجوز فصله عن النص، من خلال علاقة الإسناد المجازي بين الناطحات والسراب.

(ب) صياغة العبارات

تضم هذه الرواية تنوعاً لغوياً لافتاً، يتراوح بين المحكية الأردنية، والعبارات التي توحى بصورها عن عرب القرون الهجرية الأولى، واللغة الشعرية الراقية التي تنتسب إلى أرقى ما ابتدعته شعرية القرن العشرين عربياً وعالمياً، بالإضافة إلى تضمين كثير من الأقوال المختلفة في السياسة المعاصرة وعلم النفس وما شابه ذلك.. وفيما يتعلق بالصياغات والعبارات ذات العلاقة الخاصة باستثمار التراث السردى، فإن ذلك يأتي في شكلين :

الأول : خاص بالتضمين أو التناصي، حيث وضع الكاتب في صدر بعض الفصول عبارات وأقوالاً من التراث النثري العربي بعضها من الحديث الشريف : الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا^(١)، وبعضها لابن خلدون . لابد في القتال من العصبية^(٢) وهناك عبارة أبي حيان التوحيدي التي أتت خلال الساق، ولم يفرد لها الكاتب حيزاً مستقلاً كما فعل مع المثالين السابقين الواردين بوصفها عناوين شارحة أو داعمة : حتى متى نستظل بشجرة وقد تقلص عنها ظلها^(٣).

والثاني : خاص ببعض الأنساق التي اعتمدها الكاتب في سرد بعض الوقائع المنسوبة إلى الشخصيات التي ترحى بأنها شخصيات تراثية وتعيش بالتالي في زمن مبهم قديم، وراعى الكاتب في

(١) متاهة الأعراب في ناطحات السراب - ص ٣ .

(٢) نفسه - ص ١١ .

(٣) نفسه - ص ٩٤ .

العبارات التي أجراها أيضاً على لسان هذه الشخصيات ما يسمونه مقتضى الحال فجاءت على غرار ماقرأناه في التراث النثري العربي عموماً، والسردى خصوصاً، كما في مثل هذه العبارات المقطعة من أماكن مختلفة من الرواية :

- ذا غلام يبلغ الأسباب، ويركب السحاب، ثم يهوى فاجعاً كالشهاب^(١).

أنا الإمام الكبير، العالم العلامة. غيَّات للنفوس، ومبدأ المعارف وختمها، ألقت الكرامات والعلوم زمامها بيدي. وملكتني ما أضاهى به كثيراً من قلبي. وقل أن تكون لأحد من بعدى، فهي جارية وفق مرادى، سائغة لى حالتي إصدارها وإيرادها^(٢).

- إنها أمارات الولاية العليا.. التي حطر على العقل تفتيشها وعلى اللسان تكثيفها^(٣).
من صبر عن سواي أبصرني^(٤).

إن رأيتموني اختفت همومكم وإن رأيتم همومكم لن تروني^(٥).

ومن الواضح أن ماتشى به هذه العبارات ينحدر انحداراً مباشراً من التراث السردى العربى القديم... وأن انتزاعها من سياقها داخل الرواية المعاصرة، يضعها إلى جانب ما يماثلها فى النأليف القديمة، بغض النظر عن طبيعة توظيف هذه العبارات داخل الرواية المعاصرة وما تشيعه من أجواء تهكمية، وسخرية سوداء أحياناً، وما تراعيه من تنوع لغوى، تقتضيه طبيعة الزمان والمكان، وتقتضيه أيضاً طبيعة الشخصية التى تجرى على لسانها هذه الأنساق اللغوية أحياناً أخرى.

(ج) الشخصيات وأسماء العلم

إن مجرد استعراض موجز سريع لبعض أسماء العلم، التى يحمل بعضها شخصيات روائية، ويأتى بعضها بشكل عابر دون أن يكون له شأن متصل بالأحداث والأقوال فى الرواية، يكفى لتبيان جانب كبير ومهم مما استثمره الكاتب من قضايا التراث وشؤونه المختلفة ابتداء من اسم الشخصية

(١) نفسه - ص ٢٠٠ .

(٢) مناهة الأعراب فى ناطحات السراب - ص ٢٩٩ - ٢٠٠ .

(٣) نفسه - ص ٢٠١ .

(٤) نفسه - ص ٢٩٤ .

(٥) نفسه - ص ٢٩٤ .

المركزية في الرواية «حسنيين» الذي يتكون اسمه كما هو معروف من دمج اسمي الحسن والحسين وانتهاء بعشرات الأسماء والشخصيات والأعلام الأخرى كآدم، والحسين بن علي، وكربلاء، وعروة الوردى، والصعاليك، ورعاة الإبل، وشهريار، وشهرزاد، والقبائل، والأمويين والعباسيين والحجاج بن يوسف، وابن عباس، والمهدي المنتظر وطسم وجديس.. وغيرهم.. مع ملاحظة أن الدلالات الفكرية والنفسية والمعتقدية التي يمكن أن تشي بها أو تشيعها بعض الأعلام السابقة، لا تخرج باستلهاام التراث عن إطاره الذي سبق التجوال فيه في هذا الفصل، وإنما تؤكد شموله وتغلغله إلى مختلف الجوانب التي يشتملها تنوع السرود العربية المعاصرة.

(د) تقطيع السرود ورصف المشاهد والوحدات الحكائية البدئية

هناك فروق متعددة بين البعثة المتعمدة في بعض كتب التراث، والتقطيع المتعمد للخيوط السردية المحورية في الرواية العربية المعاصرة، سبق استعراض معظمها خلال مواضع مختلفة من البحث، والرصف التجاوري للمشاهد يختلف عموماً عن البعثة المتعمدة للمواد الحكائية المختلفة في متاهة الأعراب في نطاحات السراب رغم الدرجة العليا للمشابهة بين الأمرين، ولكن الفرق يتجلى في أن رصف اللوحات والمشاهد الجزئية يترك للقارئ فعل إيجاد الروابط التي تنتظم ذلك التجاور، وكل لوحة - بشكل عام - تشكل وحدة مستقلة تعيش اكتمالها الخاص بطريقة ما، ولا يشترط فيها وجود مادة حكائية كما في الفصول المكونة من أقوال الصحف في رواية «ذات»، بينما تذهب متاهة الأعراب في ناطحات السراب إلى إمساك عدد من الخيوط الحكائية المكتملة وتسير بها بشكل غير منتظم، وينتهي بعضها عند انتهاء المادة الحكائية المكتملة المتعرضة لرؤيا جديدة في الرواية كما في مثال «الراقد في الكهف مع ببعائه»^(١). و «المبارك الذي قتل صاحبه في الحب»...^(٢).

وعلى الرغم من أن ما تضمنه هذه الرواية يذكرنا ببعض الأنماط السردية الغربية التي سبق استعراض بعضها، فإنها تحاول أن تعتمد أنماطاً من السرود التراثية يتجلى أبرزها في انتهاج آلية البعثة والانتقال لا يخضع لضوابط من مادة حكائية إلى أخرى، بالإضافة إلى حشد كمية كبيرة من المعلومات والأقوال المنسوبة لشخصيات مختلفة بعضها عربي وبعضها غربي.. وبعضها مات منذ

(١) متاهة الأعراب في ناطحات السراب - من ص ٤١ إلى ٥٢ .

(٢) نفسه - من ص ١٢١ إلى ١٢٦ .

قرون وبعضها مازال على قيد الحياة.. وهناك إلى جانب ذلك اختلاف في المساحة النصية التي يفردها الكاتب لكل مادة حكائية، ولكل وحدة بدئية، أو خيط سردي يواصله الكاتب حتى آخر صفحات الرواية أو يتركه في المنتصف، ليبدأ سواه، فالأمريكي كريستوفر الذي جاء إلى صحارى السراب ليستثمر سرابها يبدأ خيطه من منتصف الرواية، ويستمر الخيط السردى الخاص بحسنين من بداية الرواية حتى نهايتها، ويتخلل ذلك كله أخبار ذياب الآدم وسلالته العجيبة من الجنرالات. وقد اعتمد الكاتب بعض الوسائل أو الحيل السردية إذا صحت التسمية ليمنع مواد روايته من الوقوع في التناقض والتنافر، فذلك سمي بطله حسنين سمّوه حسنين فهم توأمان في غلام واحد. وليس توأمين في غلامين كما تنبأت من قبل^(١) واستفاد الكاتب أيضاً من رسوخ فكرة التقمص في ثقافة المنطقة، فبالتمص يستطيع الإنسان أن يعيش عشرات الحيات في عشرات العصور وعشرات الأمكنة، وأن يتذكر معظمها، وأن يكون بالتالي حصيلتها كلها، دون إحساس بالتناقض مع المنطق العلمى الذى يسود العصر، والرواية ملأى بالمؤمنين بالتقمص القادرين على التثيرة كثيراً حول حيواتهم السابقة : تحكى عن العتمة والمهدى الغائب وأبيها النازل من سلاله نبقت ما بين النجف وكربلاء، وتحكى عن أمها التى تومن بالتقمص. أمها التى عاشت ألف حياة وحياة، وكانت تتذكر (سبعاً) منها بكل تفاصيلها. تشردها المبرقتان أبداً وهى تحكى عن العتمة.

وأنا أخاف. أبى لا يخاف العتمة. أبى بطل. قال إنه أقوى من أديب السوقى، ومن شمشون الجبار، وأقوى من فريد شوقى كمان...^(٢) والرواية بشكل عام بأمثلة عديدة من هذه الانتقالات أو القفزات بين الماضى السحيق والحاضر والمستقبل من جانب، وفيما بين الأمكنة المتباعدة من جانب آخر.

(هـ) مراجعة بعض الحكايات القديمة المخزونة فى ذاكرة المنطقة

هناك جراءة خاصة لا بد من الإشارة إليها فيما يتعلق بتناول الحكايات التى درجت المنطقة على عدّها حكايات مقدّسة، حيث أخضعتها الرواية لصياغات بديلة، ووضعت لها خواتيم بديلة، ومنها على سبيل المثال حكاية أهل الكهف المشهورة، ففتحول فى الرواية إلى سلسلة متصلة من الاختباءات والملاحقات والمطارادات الدؤوبة، وفى كل قرن أو بضعة قرون، كان المطارد مع ببغائه - بدلاً من

(١) متاهة الأعراب فى ناطحات السراب - ص ١٢ .

(٢) نفسه - ص ١٣ .

كلبه - يلجآن إلى الكهف، ليستيقظا بعد مئة عام أو أكثر، وكما في الحكاية المعهودة يظنان أنهما مكنّا يوماً أو بعض يوم، وحين يخرجان يفاجآن بمرارة الحقيقة ورعبها، إنهما مازالا مطلوبين وملاحقين بدأب بوليسى منقطع النظير، والاختباء والنوم إلى مالانهاية^(١). وهناك أيضاً حكاية الإلقاء في الحب أو اللجوء إليه، حيث ينزل إلى الحب اثنان بدلا من واحد، فيقوم الثاني (غير المبارك) بذبح (المبارك المرتقب) وحين يجيء المخلصون المؤمنون بصاحبهم الملقى في الحب، ينتشلون الثاني (غير المبارك) القاتل، والمزور. فيباركونه ويقدسونه دون أن يعنيه كونه في الأصل مباركا أم مزيفا^(٢).

وهناك أيضاً حكاية الذين يصطحبون رجلا خارقا بالمفهوم القدسي ويصرون على اصطحابه رغم تحذيره إياهم بأنهم لا يطيقون في اصطحابه صبرا، فلا يزيدهم الإصرار على التحذير إلا إصرارا على المرافقة، وحين يرتكب فعلته الأولى التي يبدو ظاهرها - وباطنها - جريمة نكراء، يستنكر أحدهم هذه الفعلة طالبا التفسير والتسوية، فيمتعض السيد المقدس امتعاضاً شديداً، ويحذر مصطحبيه من مغبة التهاون في عقاب صاحبهم، وإلا امتنع عن الاستمرار في اصطحابهم، فيقتلون المستنكر، لينالوا بركة المقدس مسدساً كاتماً للصوت ويقتل الباقيين المستمرين معه طمعاً في نيل الرضا والبركة والحصول على التسوية والتأويل^(٣). والاستيلاء في هذا الإطار على مواد حكاية مخزونة في ذاكرة المنطقة يشكّل استلهاماً واستثماراً لجانب أساسي من التراث المتصل مباشرة بالسرد القديمة، مهما كانت طريقة تناوله.

كان سراب الرواية أشد خطورة وقدرة على الإيهام من السراب الصحراوي المعروف، لأنه يخدع جميع الحواس بما في ذلك اللمس والذوق، ففي هذه المنطقة يفقد الناس مطلقة الإيمان بما هو محسوس وملمس، ويطلقون إيمانهم باتجاهات يصنعها السراب، ويكون موضوع الإيمان ناتجاً عن إحالة سرابية. إن أعراب الرواية لا يثقون بأنفسهم، ولا يثقون بحواسهم ولا بما يلمسونه، ولا بما يتثبتون من حقيقته بحواسهم الخمس، يخلطون الوهم بالواقع، والمادى الملموس بالحلم والكوابيس، ولا يملكون دليلاً قادراً على إقناعهم بحقيقة العالم وتجسده المادى، وكأن العالم ليس إلا صورة انعكاسية

(١) متاهة الأعراب في ناطحات السراب - من ص ٤١ إلى ٥٢ .

(٢) نفسه - من ص ١٢١ إلى ١٢٦ .

(٣) متاهة الأعراب في ناطحات السراب - من ص ١٠١ إلى ١٠٩ .

لعالم آخر غائب فى التصورات، وتغيّبه عنهم - لمصلحتهم أو لأمر لا يفقهون كنهه - قوى مطلقة القدرة، ومطلقة الغموض.

صحراؤهم مكتظة ببحيرات السراب الواقعة خلف جبال المرايا، وجبال المرايا، بداية المتاهة ونهاية العالم المأمون، وجبال المرايا لا تكفى بتضليل الناظر إليها من خلال ملاستها العجيبة، واكتفائها بعكس ما يقع خارجها، إنها أيضاً حاجز مزدوج، مكانى وزمانى وتملك القدرة على مسح ذاكرة الذى يجتازها إلى خارج المتاهة، وبحيرات السراب ليست سراباً يعهده العطش فى الصحارى. أنهم يلمسون ماءها، ويبتعدون فيه، ويعبون منه ويرشقونه فى الأعالي، حتى إن كريستوفر كولومبس الأمريكى غطس فيه هارباً من أعلى المئذنة للتثبت من كونه ماء حقيقياً، لكن السراب - البترول لم يكن يروى عطش الأعراب، ولم يستطع أن يربط حلق أحد، أو يطفى النيران المتقدة فى جوف أحد، فلا يملك الأعراب إزاءه إلا الشك بمصادقية حواسهم، والشك بالتالى بمصادقية وجودهم ذاته ووجود العالم الذى يعيشون فيه (١).

تجدد الإشارة إلى أن عوالم هذه الرواية لا تقتصر على معالجة بعض القضايا الضاربة عميقاً فى التراث، وبالمقابل، فإن السرود العربية المعاصرة التى سعت إلى استثمار السرود التراثية واستلهاها على أكثر من صعيد تتجاوز ما نجده فى رواية مؤنس الرزاز الذى اتخذ استثماره لبعض القصص التراثية الشائعة، وبعض ما استعمل فيها من صياغات وتراكيب منحنى انتقاداً تشيع فيه روح تهكمية سوداء، تتجاوز بدورها قضايا التأصيل الفنى، والبحث عن فتح مسالك جديدة أمام السرد العربى المعاصر الذى تسعى نماذج كثيرة منه إلى أن تتأسس على التراث السردى العربى، تتجاوز ذلك لتعائن الوضع الذليل الراهن للمنطقة العربية التى يؤمن غالبية أبنائها بأنهم مازلوا كما كانوا أيام نشر الدعوة الإسلامية «خير أمة أخرجت للناس» ناسين تنمة الآية الكريمة التى تشترط لهذه الأفضلية الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر «تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر» (٢) أى نفى إطلاق الأفضلية وربطها بدور الريادة الحضارية والأخلاقية المعرفية على المستوى الذى يتجاوز محدودية التفكير البدوى، ويعيد إلى الأذهان ما يفترض أن يكون عليه عرب اليوم ضمن الخريطة الحالية للعالم. على خلاف صورتهم المرسومة بإتقان فى متاهة الأعراب فى ناطحات السراب وتكتفها بوضوح أشد هذه البطاقة الشعرية التى تضع أعراب اليوم - وليس عربيه - فى الحدود السفلية لتراثية العالم المعاصر، ملهين بجمع النقود وتميرير الأيام.. وسلاحهم الوحيد فى مواجهة العصر ومجاهليه القصوى ماورثوه عن الأجداد :

(١) المتاهة العربية المعاصرة - صلاح صالح - مجلة المعرفة - ص ١٣٥ .

(٢) قرآن كريم - سورة، آل عمران، الآية ١١٠ .

فى أسفل وادٍ
يجلس أعرابى
يحصون نقوداً
ليلاً ودموراً
ويرون نجوماً
تسقط خلف تلالٍ
فيقومون إلى الليل
وفى أعينهم ضوء الأجداد (١).

والمسألة هنا ليست مراقبة سياسية حسبما يمكن أن يتجه إليه توثر النبرة، ولكن من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - فصل الشكل عن المحتوى - فى معالجة أى عمل فنى، فقد سعت روايات عربية كثيرة إلى استلهاهم الرائع الثمين فى تراثنا النثرى عموماً، والسردى خصوصاً، وقد سبق التمثيل على أمثلة منها، ولم تستطع روايات أخرى أن تنصرف عن رؤية الجوانب السلبية المؤسفة لاستمرار مثالب المالىضى حية تتحكم فى كثير من شؤون حياتنا المعاصرة، وقد استعارت هذه الروايات لغة العصور السالفة حيناً وقصصه وبعض أنماطه التعبيرية حيناً آخر.. وهى فى استعارة ذلك ساهمت فى تكريس نمط سردى يتمتع بقدر لافت من الجودة أو على الأقل بشرت بوجود هذا النمط.. فهو يستثمر ما أنجزه التراثيون على مستوى مادة الحكى وتقنيات عرضها، ويتجاوزها فى ان واحد، ويفترق فى الوقت نفسه عن الأساليب والأنماط المعهودة فى السرد الغربى والسرد العربى التى سارت على منوالها، مع الإشارة إلى ذكر الافتراق عن السرد الغربى لا يتضمن حكماً قيمة. ولكن وجود الظاهرة - فنية كانت أم فكرية - يقتضى اجتذاب الاهتمام والانصراف إلى معالجتها بغض النظر عما إذا كانت سبل المعالجة تصيب فى المآل المنتظر أم تفارقه إلى مآلات أخرى خارجة عما يسمونه أفقاً للترقب والانتظار.

(١) ضياء العزاوى، من مجموعته رجل يلقى أحجاراً فى بئر - نقلاً عن مجلة الناقد - لندن - العدد (٣٥) زيار ١٩٩١

خاتمة

الاستمرار في إنتاج النصوص الروائية على امتداد الرقعة الجغرافية للناطقين بالعربية، يعنى استمراراً موازياً في إنتاج أشكال يردية جديدة، ويعنى أيضاً استمراراً في الشغل على هذه النصوص للتعامل مع قضايا سردية لم يتم التطرق إليها قبلاً، وبدهى أن متابعة جميع ما يستجد عملية تخرج عن نطاق الإمكانية، ولذلك.. تم الاكتفاء بمعالجة ما عولج من قضايا سردية وجد البحث أنها الأكثر اشتمالاً للنصوص الروائية العربية المعاصرة، والأكثر تواتراً بين أغليبتها، ولم يغيب عن الذهن إمكانية تشعيب القضايا السردية المعروضة إلى قضايا جزئية وثانوية، بالإضافة إلى إمكانية إخراج القضايا التي تم الشغل في إطارها من إطار النظرية رلى رطار الشغل التطبيقي، والإطار الذى يقدم أهمية الموضوع على طرائق معالجته، إذا تم النظر رلى تلك القضايا من موقع مغاير يزخذ في طبيعة اعتباراته وحساباته ما أنجزه الغربيون في إطار نظرية الرواية.

الادعاء بعد القضايا التي اشتغل البحث في إطارها قضايا كبرى شاملة لجميع ما أنتجته الرواية العربية المعاصرة، أمر بعيد عن مطلقة الصواب. فهناك دائماً ما يبدو عصياً على الضبط والتحديد، وهناك أيضاً تلك المسافة التي لابد من وجودها بين التصورات النظرية والواقع النصي الذي يفترض دائماً أن يكون المصدر الأساس - وربما الوحيد - لاستيلاد تلك التصورات، وتنظيمها، ومحاولات رصد تأثيرها في ما يلي وجودها من نصوص،.. وهذا ما حاول البحث التزامه قبل كل شيء.

استهدف البحث في منطلقاته الأولى معظم - أو جميع - ما تم عرضه في إطار القضايا السردية الرئيسية السابقة، ولكن من الطبيعي إثر ذلك أن تبرز من خلال الشغل مجموعة من النتائج التي لم تكن متوقعة بالمعنى الدقيق للتوقع، وبعض هذه النتائج يشكل تحريصاً، أو دافعاً لاستكمال الشغل في إطار القضايا السردية، وسواها من القضايا الكبرى والجزئية الخاصة بالرواية العربية ونظريتها المنشودة،.. وعموماً يمكن ذكر أبرز النتائج في النقاط التالية :

١ - أولى هذه النتائج وأبعدها - من الناحية الظاهرية - عن القضايا السردية، هو النقص الملحوظ في الشغل الدرسي والنقدي والنظري على الرواية العربية التي صارت تشكل ملحقاً رئيساً في المشهد الثقافي العربي الحالي، وتشكل أيضاً حيزاً لا يمكن إغفاله من الخريطة الخاصة بالرواية العالمية هذه الأيام، مقابل وفرة ملحوظة في إنتاج النصوص الروائية.

٢ - السرديات أو علم السرد فرع مستحدث في الثقافة العربية عموماً، وفي الدراسات الروائية خصوصاً، ولذلك.. مازال يتمتع بقبالية كبيرة للمواكبة والمتابعة وابتطوير، ويعانى أيضاً من عدم وجود تأليف خاصة به تساعد على الانطلاق من أسس أكثر متانة مما يبدو حالياً من انكاء - شبه كلى - على ما أنجزه الغربيون في هذا المجال،... وخاصة أن الجنس الثقافى - إذا تمت المواضعة على عدّ الشغل في إطار السرديات والرواية جنساً ثقافياً - يتأسس غالباً على أجناس ثقافية مماثلة مهما بدأ أن الجنس المستحدث خالص الانقطاع عما سبقه من تأليف.

٣ - انكاء الباحثين العرب على ما أنتجه الغرب في إطار النظرية الروائية، أدى إلى نشوء فجوة كبيرة بين الواقع النصي للرواية العربية والشغل النظري عليها، مما يستوجب الانطلاق من الواقع الفعلي للرواية العربية إلى جميع التصورات النظرية والنقدية، والمقاربات المختلفة مهما بدأ أن النتائج التي يمتلكها الغرب في هذا الاتجاه باهرة وقيمة، لأن تلك النتائج النظرية تأسست أصلاً على الرواية الغربية جملة وتفصيلاً.

٤ - وجدت بعض الروايات في سرد المادّة الحكائيّة المحليّة سبيلاً سهلاً للتأصيل والافتراق عن الأنماط الروائيّة الأخرى، ورأت أن مجرد سرد المواد ذات الطابع المحلي بأية طريقة، كفيل بجعل الرواية تحقق فائدة خاصة، يسعى إليها الروائيون جميعاً، بالإضافة إلى أن سرد المادّة المحليّة والشؤون التي يراها أبناء منطقة معينة وفقاً على منطقهم، يستطيع مخاطبة عدد من الهواجس التي تنتاب عدداً كبيراً من الأشخاص - كتاباً وغير كتاب - في إطار العلاقة مع البيئة الأولى التي احتضنت النشأة الأولى على الأصعدة النفسيّة والاجتماعية والسياسيّة.. وعلى صعيد رغبة الكاتب في أن يصل بيئته المحليّة - الضيقة جداً معظم الأحيان - بالعالم - ولم تستطع معظم الروايات ذات النزعة المحليّة أن تحقق السويّة الفنيّة المنشودة، لعدد من الأسباب يقع في طليعتها رغبة الكاتب في أن يقول كل شيء له صلة بمحليته، بالإضافة إلى أنه الكاتب يثمن كثيراً من المواد الخاصّة ببيئته المحليّة ويراهها على درجة كبيرة من الجدارة بتكوين موادّ حكاكيّة مبتكرة، بينما لا يراها الآخرون من المنظور نفسه بالضرورة.

٥ - الرواية العربية التي طمحت إلى موازاة التلفزيون في طرح التنوع والغزارة المعرفية عمدت إلى إدخال التقنية الحديثة في السرد سبيلاً لإنتاج المعنى، محققة بذلك تفاعلاً فريداً بين الشكل والمحتوى، بحيث يصبح الشكل غاية بذاته، فلا يكتمل المعنى وتنتضح الدلالات خارج اعتماد شكل بذاته، وعلى هذا الأساس يستزتر الشكل الذي بدأ في بعض النماذج الروائيّة مجرد تفكيك وبعثرة للبنيات والخيوط الروائيّة، بدور الجاذبية الجمالية وطرح الرغراء السردى الذي لا بدّ من وجوده لتصوير الرواية رواية.

٦ - كان الفرق كبيراً، من الناحية الخاصة بمقتضيات فن الرواية ونواظمه المختلفة، بين السير الذاتية التي كتبها روائيون، والسير الذاتية التي كتبها آخرون ليسوا روائيون، حيث استطاعت الطائفة الأولى التي كتبها روائيون، أن تنضم إلى فن الرواية بجدارة ملحوظة، بينما لم تستطع الطائفة الثانية فعل ذلك، وعانى قسم من السهير من الابتذال والمبالغة في عرض الظروف السيئة جداً التي أحاطت نشأة الكاتب وتكوينه وتحوله إلى كاتب، ووجد البحث أن إخضاع السير الذاتية إلى ما تخضع له المادة التاريخية أو الوثيقة الاجتماعية من امتحان خاص ببيان الصدق من الكذب، لا يؤثر في السوية الفنية لهذه السير، وخلص إلى أن التزام الصدق في الكتابة الفنية أمر غير وارد، لاستحالة قول كل شيء في عمل واحد قبل كل شيء، ومعروف أن مجرد ذكر أشياء بذاتها والامتناع عن ذكر أخرى، يعني قدراً من مجانية الحقائق بمعناها الأكثر إطلاقاً.

٧ - رغم القطيعة التي حاولتها الرواية مع البلاغة الشعرية، وسعيها إلى إحلال جماليات السرد محل جماليات الشعر، فقد مارست الشعرية سلطتها التاريخية، وفي الحد الأدنى دالّتها الجمالية على عدد من المستويات، واحتفظت نصوص كثيرة بظلال لا حصر لها من تأثيرات الشعرية التي استطاعت الرواية إغنائها، ومدّها بأفاق جديدة، لم تكن في مرمى مقارباتها، واستطاعت الرواية بالمقابل استثمار خصوصية اللغة العربية وخصائصها الصوتية والجمالية لنتاج عدد من الأنساق السردية تزخر بفيض من الجماليات الشعرية الخالصة قلما نجدها في الأعمال الشعرية نفسها.

٨ - التفت روائيون عرب في الآونة الأخيرة إلى ما يزر به التراث النثري العربي - الإخباري خصوصاً - من سرود تتمتع بإثارة خاصة تخرج في عمومها عما ألفناه في الرواية الغربية والعربية التي اتخذت أشكال التأليف الروائي الغربي شكلاً ومحتوى، وحاول هؤلاء استثمار ما وجدوه في السرود التراثية لإصابة غايتين في وقت واحد، تتلخص الأولى في السعي إلى تأسيس سرد عربي خالص النسبة إلى العربية، يتأسس على الأساليب النثرية التراثية، ويجعل الماضي مستمراً في الحاضر، ويقطع المتبقي من صلاته مع السرود الغربية. وتتخلص الثانية في السعي إلى الابتكار والتجديد حتى لو كان السبيل إلى ذلك قائماً في اعتماد أشكال سردية قديمة جداً ومهجورة أيضاً. فاستثمار تلك السرود لم يعن في النماذج التي استثمارها نقلها ومحاكاتها، أو انتهاجها بشكل إلى... بل تصرف فيها الروائيون وأخضعوها حيناً، واكتفوا بالانكفاء، على بعض التعابير والصياغات الجاهزة، والتضمين والاستشهاد والتمثيل في أطر التناص أحياناً أخرى.

جاء التأكيد في عدد من المواضيع على أن القضايا التي تضمنها البحث ليست كلية القضايا التي يمكن بحثها في إطار التعامل مع السرد العربي المعاصر، ليس فقط بسبب النسبية المفهومية التي يتمتع

بها مصطلح القضية ولا بسبب الاختلاف الموضوعي في الموقع الذي تنطلق منه الرؤية لهذه القضية أو تلك. وإنما هناك عامل جوهري يتعلق بالفترة الزمنية التي استغرقها إنجاز البحث وما حدث خلال ذلك من إنتاج مستمر للنصوص الروائية، وتبلور كثير من المفاهيم النقدية والنظرية في المنطقة العربية، وحدث المزيد من الانفتاح على الثقافة العالمية، والتواصل التفاعلي معها، وما يعنيه ذلك من تحيز البحث في زاوية تبدو ضيقة جداً من القطاعين الزمني والمكاني، إذا ما قورن هذا الإنجاز المتواضع بالتطور الكبير الذي أصابته الرواية العربية والشغل النقد والدرسيّ عليها، والشغل العام في إطار الثقافة ونظرية الرواية، في منطقة شديدة التنوع والاتساع، وخلال مايزيد على ثلاثة أعوام حدث خلاله الكثير على المستويات كافة.

وإزاء هذا التنامي المتعاضم في كل شيء تصبح المواكبة الفعلية الكاملة في مرمى الحلم، ويبهت في العين سطوع ذلك الحماس الذي كان وراء إنجاز ما تمّ إنجازه، فالمسافة التي يسعى أيّ بحث لمحوها بين الإمكانية والطموح ذات طبيعة هروبية ومعاندة، وهي لذلك تمنع في التمدد والاتساع، إنّ ما أنجز في هذا البحث قاصر عما كان مرجوّاً بالأصل؛ والسعي الدؤوب إلى مواصلة البحث، والحثّ على استتباعه بما يرفده ويسدّ نواقصه، هو السبيل الوحيد إلى تقليص الفجوة الموضوعية بين الإمكانية والطموح، والجسر الذي لا بدّ من إقامته ودفعه، بعيداً وعالياً للخلاص من هروبية المسافة، والتغلب على معاندات الاقتراب من الكمال.

المصادر والمراجع

مرتبة ترتيباً هجائياً بحسب أسماء مؤلفيها

- القرآن الكريم

أولا - المصادر :

- إبراهيم - صنع الله مصر.

١ - ذات - دار المستقبل العربي - القاهرة - ط(٢) ١٩٩٣ .

- أصلان - إبراهيم مصر.

٢ - مالك الحزين - مطبوعات القاهرة - ط(١) ١٩٨٣ .

- الأعرج - واسيني الجزائر .

٣ - ما تبقى من سيرة لخضر حمروش - دار الجرمق - دمشق ط(١) ١٩٨٠ .

- بركات - حليم سورية.

٤ - طائر الحوم - دار توبقال - الدار البيضاء ط(١) ١٩٨٨ .

- بركات - سليم سورية.

٥ - هاته عالياً.. هات النفير على آخره - دار التنوير - بيروت - ط(١) ١٩٨٢ .

- بن هدوقة - عبد الحميد الجزائر.

٦ - ربح الجنوب - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر - ط(٣) ١٩٨٤ .

٧ - نهاية الأمس - مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله - تونس - ط(٣) ١٩٨٩ .

- جبرا - جبرا إبراهيم فلسطين / العراق.

- ٨ - البحث عن وليد مسعود - دار الآداب - بيروت - ط(١) ١٩٨٧ .
- ٩ - السفينة - دار الآداب - بيروت - ط(٢) ١٩٧٩ .
- ١٠ - عالم بلا خرائط - بالاشتراك مع عبد الرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ط(١) ١٩٨٢ .
- حبيبي - أميل فلسطين .
- ١١ - الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل - منشورات خاصة - بدون ذكر المكان - ط(١) ١٩٧٢ .
- ١٢ - سداسية الأيام الستة - منظمة التحرير الفلسطينية - دائرة الإعلام - دمشق - ط(٣) ١٩٨٤ .
- ١٣ - جزيرة العوض - الدار السودانية للكتب - الخرطوم - ط(١) بدون ذكر التاريخ .
- حيدر - حيدر سورية .
- ١٤ - الزمن الموحش .
- ١٥ - وليمة لأعشاب البحر - منشورات خاصة - ط(١) ١٩٨٣ .
- الخراط - أدوار مصر .
- ١٦ - رامة والتنين - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط(١) ١٩٨٠ .
- ١٧ - الزمن الآخر - دار شهدي - القاهرة - ط(١) ١٩٨٥ .
- خليفة - عبد الله البحرين .
- ١٨ - أغنية النار والماء - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط(١) ١٩٨٨ .
- الخليل - إبراهيم سورية .
- ١٩ - الضباع - دار الحوار - اللاذقية - ط(١) ١٩٨٥ .
- خوري - إلياس لبنان .
- ٢٠ - أبواب المدينة - دار ابن رشد - بيروت - ط(١) بدون ذكر التاريخ .
- داود - أحمد يوسف سورية .

- ٢١ - الأوباش - وزارة الثقافة - دمشق - ط(١) ١٩٨٢ .
- الراهب هانى سورية .
- ٢٢ - ألف ليلة وليلتان - دار الآداب - بيروت - ط(٤) ١٩٨٨ .
- ٢٣ - شرح فى تاريخ طويل - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط(٢) ١٩٧٩ .
- ٢٤ - الوباء - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط(١) ١٩٧٨ .
- الربيعى - فاضل العراق .
- ٢٥ - عشاء المأتم - دار الجليل - دمشق - ط(١) ١٩٨٦ .
- الرزاز مونس الأردن .
- ٢٦ - متاهة الأعراب فى ناطحات السراب - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط(١) ١٩٨٦ .
- زرزور فارس سورية .
- ٢٧ - المذنبون - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط(١) ١٩٧٤ .
- سعيد عبد الله سورية .
- ٢٨ - اختبار الحواس - رياض نجيب الرئيس للكتب والنشر - لندن - ط(١) ١٩٩٢ .
- شغموم الميلودى المغرب .
- ٢٩ - الصلح والجزيرة - روايتان - دار الحقائق - بيروت - ط(١) ١٩٨٠ .
- شكرى محمد المغرب .
- ٣٠ - الخبز الحافى - دار الساقى - بيروت - ط(٣) ١٩٩٣ .
- ٣١ - انشطار - دار الساقى - بيروت - ط(١) ١٩٩٢ .
- الشيخ حنان لبنان .
- ٣٢ - حكاية زهرة - منشورات خاصة - بيروت - ط(١) ١٩٨٠ .
- ٣٣ - مسك الغزال - دار الآداب - بيروت - ط(١) ١٩٨٨ .
- صالح الطيب السودان .

- ٣٤ - موسم الهجرة إلى الشمال - دار العودة - بيروت - ط(٢) ١٩٦٩ .
- صقر حسن سورية .
- ٣٥ - الوجه الآخر للسقوط - وزارة الثقافة - دمشق - ط(١) ١٩٩٢ .
- طوقان فدوى فلسطين .
- ٣٦ - رحلة جبلية رحلة صعبة - دار الشروق - عمان - الأردن - ط(٢) ١٩٨٥ .
- عباس - عمر محمود - السودان .
- ٣٧ - الجنخانة - دار الهمداني - عدن - ط(١) ١٩٨٥ .
- عبد الحميد بندر سورية .
- ٣٨ - الطاحونة السوداء - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط(١) ١٩٨٤ .
- علي مكي محمد السودان .
- ٣٩ - السيسبانية - الدار العربية للكتاب - طرابلس ليبيا - ط(١) ١٩٨٣ .
- غانم فتحى مصر .
- ٤٠ - زينب والعرش - مؤسسة روز اليوسف - القاهرة - ط(١) بدون ذكر تاريخ .
- الغيطاني جمال مصر .
- ٤١ - الزويل - دار المسيرة - بيروت - ط(١) ١٩٨٠ .
- ٤٢ - الزينى بركات - وزارة الثقافة - دمشق - ط(١) ١٩٧٤ .
- قاسم عبد الحكيم مصر .
- ٤٣ - الأخت لأب وساطور من دفتر الأحوال - روايتان - دار التنوير - بيروت - ط(١) ١٩٨٣ .
- ٤٤ - قدر الغرف المقبضة - مطبوعات القاهرة - ط(١) ١٩٨٢ .
- ٤٥ - المهدي وطرف من خبرة الآخرة - دار التنوير - بيروت - ط(١) ١٩٨٤ .
- العقيد يوسف مصر .

- ٤٦ - الحرب فى بر مصر - دار القاهرة للنشر والتوزيع - القاهرة - ط(١) ١٩٨٥ .
- المحمود يوسف أحمد سورية .
- ٤٧ - مفترق المطر - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط(١) ١٩٨٢ .
- المدينى أحمد المغرب .
- ٤٨ - وردة للوقت المغربى - دار الكلمة - بيروت - ط(١) ١٩٨٢ .
- المسعدى محمود تونس .
- ٤٩ - حدّث أبو هريرة قال - دار الجنوب للنشر - تونس - ط(٣) ١٩٨٩ .
- منيف - عبد الرحمن الجزيرة العربية .
- ٥٠ - الان هنا - مؤسسة عيىال . نيقوسيا - قبرص - ط(١) ١٩٩١ .
- ٥١ - الأشجار واغتيال مرزوق - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط(٤) ١٩٨٣ .
- ٥٢ - بادية الظلمات مدن الملح مطبعة العلم - دمشق - ط(١) ١٩٨٩ .
- ٥٣ - تقاسيم الليل والنهار - مدن الملح مطبعة العلم - دمشق - ط(٢) ١٩٨٩ .
- ٥٤ - التيه مدن الملح المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط(١) ١٩٨٤ .
- ٥٥ - سباق المسافات الطويلة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط(١) ١٩٨٣ .
- ٥٦ - قصّة حب مجوسية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط(١) ١٩٧٩ .
- ٥٧ - المنبت مدن الملح - مطبعة العلم - دمشق - ط(٢) ١٩٨٩ .
- ٥٨ - النهايات - دار الاداب - بيروت - ط(١) ١٩٧٨ .
- موسى صبرى مصر .
- ٥٩ - فساد الأمكنة - دار التنوير ودار المثلث - بيروت - ط(١) ١٩٨٢ .
- ٦٠ - مينه حنا - سورية .

- ٦١ - الثلج يأتي من النافذة - دار الآداب - بيروت - ط (٤) ١٩٨٢ .
- ٦٢ - القطاف - دار الآداب - بيروت - ط .
- ٦٣ - المستنقع - دار الآداب - بيروت - ط (٣) ١٩٨٥ .
- نصر الله إبراهيم الأردن .
- ٦٤ - برارى الحمى - مؤسّسة الأبحاث العربية - بيروت - ط (٣) ١٩٨٣ .
- هلسا - :غالب الأردن .
- ٦٥ - زنوج وبدو وفلاحون - دار المصير للطباعة والنشر - بدون ذكر مكان الطباعة - ط (٢) ١٩٨٠ .
- وطّار الطاهر الجزائر .
- ٦٦ - تجربة فى العشق - مؤسّسة عيىال - نيقوسيا - قبرص - ط (١) ١٩٨٩ .
- ٦٧ - عرس بغل - دار ابن رشد - بيروت - ط (١) ١٩٧٨ .
- ونّوس - غسان كامل - سورية .
- ٦٨ - المدار - وزارة الثقافة - دمشق - ط (١) ١٩٩٤ .
- ياسين - بو على سورية .
- ٦٩ - عين الزهور - دار الحصاد - دمشق - ط (١) ١٩٩٣ .
- يخلف يحيى فلسطين .
- ٧٠ - نجران تحت الصفر - دار الآداب - بيروت - ط (١) ١٩٨٠ .

ثانياً - المراجع العربية :

- إبراهيم عبد الله .
- ١ - السردية العربية - المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء - ط (١) ١٩٩٢ .
- أبو ديب د. كمال .

- ٢ - فى الشعرية - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ط(١) ١٩٨٧ .
- الأصفهاني أبو الفرج .
- ٣ - الأغاني - تحقيق إبراهيم الأبياري - دار الكتب بمصر - ط ١٩٦٩ .
- الأشر د. عبد الكريم .
- ٤ - نصوص مختارة من النثر العربي الحديث - أعلام الرواد - دار الفكر - بيروت - ط(٢) ١٩٦٩ .
- التبزي الخطيب .
- ٥ - شرح القصائد العشر - تحقيق د. فخر الدين قباوة - دار الآفاق الجديدة - بيروت - ط(٤) ١٩٨٠ .
- التوحيدى أبو حيان .
- ٦ - الإمتاع والمؤانسة - تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين - مكتبة الحياة - بيروت - (ط)
بدون ذكر التاريخ
- جبرا - جبرا إبراهيم .
- ٧ - مقدمة الصخب والعنف - وليم فولكنر، ت - جبر إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية
للدراسات والنشر - بيروت - ط(٣) ١٩٨٣ .
- حافظ د. صبرى .
- ٨ - البنية النصية لسيرة التحرر من القهر - ملحق رواية الشطار - محمد شكرى - دار لساقى
بيروت - ط(١) ١٩٩٢ .
- الخطيب محمد كامل .
- ٩ - تكوين الرواية العربية - وزارة الثقافة - دمشق - ط(١) ١٩٩٠ .
- ١٠ - المغامرة المعقدة - وزارة الثقافة - دمشق - ط(١) ١٩٧٦ .
- خورشيد فاروق .

- ١١ - فى الرواية العربية - دار العودة - بيروت - ط(٣) ١٩٧٩ .
- راضى - د.عبد الحكيم .
- ١٢ - نظرية اللغة فى النقد العربى - مكتبة الخانجى - القاهرة - ط ١٩٨٠ .
- زكريا - د.فؤاد .
- ١٣ - مقدمة النقد الفنى - جيروم ستولنيتز Jerom Stolnitz - ت. د. فؤاد زكريا -
الموسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ط(٢) ١٩٨٢ .
- شكرى د. غالى .
- ١٤ - لغة الرواية المصرية - مجلة الناقد - لندن - العدد - (٢٦) ١٩٩٠ .
- صالح - صلاح .
- ١٥ - المتاهة العربية المعاصرة - مجلة المعرفة - دمشق - العدد - (٣٣٧) تشرين الأول ١٩٩١ .
- ١٦ - ملاحظات حول التفكير المنهجى - مجلة الموقف الأدبى - دمشق - العدد (٢٧٩)
تموز ١٩٩٤ .
- طرابيشى - جورج .
- ١٧ - الأدب من الداخل - دار الطليعة - بيروت - ط(١) ١٩٧٨ .
- ١٨ - نجيب محفوظ فيلسوفاً بالوكالة - مجلة الناقد - لندن - العدد (١٩) ١٩٩٠ .
- طه - طه محمود .
- ١٩ - موسوعة جيمس جويس - وكالة المطبوعات - الكويت - ط(١) ١٩٧٥ .
- عباس - د. إحسان .
- ٢٠ - فن السيرة - دار الشروق - عمان - الأردن - ط(٥) ١٩٨٨ .
- فضل د. صلاح .
- ٢١ - بلاغة الخطاب وعلم النصّ - المجلس الوطنى للثقافة والآداب والفنون - الكويت -
ط(١) ١٩٩٢ .

- القالى أبو على .
- ٢٢ - الأمالى - دار الطباعة - القاهرة .
- المبرد أبو العباس بن يزيد .
- ٢٣ - الكامل - تحقيق الشيخ إبراهيم الدلجمونى الأزهرى - المطبعة الأزهرية بمصر - ١٣٣٩ هـ .
- الموسوى د. محسن جاسم .
- ٢٤ - ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الإنكليزى - دار الإنماء القومى - بيروت - ط (٢) ١٩٨٦ .
- النساج د. سيد حامد .
- ٢٥ - باتوراما الرواية العربية - دار المعارف - القاهرة - ط (١) ١٩٨٠ .
- نيوف - د. نوفل .
- ٢٦ - مقدّمة دراسات فى الأدب والفن للناقدين دوبرولوفوف وتشيرنشيفسكى - دار الحصاد دمشق - بدون ذكر التاريخ .
- يقطين سعيد .
- ٢٧ - انفتاح النص الروائى - المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء - ط (١) ١٩٨٩ .
- ٢٨ - تحليل الخطاب الروائى - المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء - ط (١) ١٩٨٩ .
- ٢٩ - ذخيرة العجائب العربية - المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء - ط (١) ١٩٩٢ .
- ٣٠ - ألف ليلة وليلة - المكتبة الثقافية - بيروت - ط ١٩٨١ .

ثالثاً - المراجع المترجمة إلى العربية :

- أتشيبى غينوا - "Achebe Ghinua".
- ٣١ - الأشياء تتداعى - ت - أحمد خليفة - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ط(١) بدون ذكر التاريخ .
- ألبيريس ر.م - "Alberis R.M.".
- ٣٢ - تاريخ الرواية الحديثة - ت - جورج سالم - منشورات عويدات - بيروت - ط(١) ١٩٦٧ .
- أوكارا - غابرييل "Okara Gabriel".
- ٣٣ - الصوت - ت - نزار مرّوة - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ط(١) ١٩٨٣ .
- باختين ميخائيل - "Bakhtine Mikhael".
- ٣٤ - الكلمة في الرواية - ت - يوسف حلاق - وزارة الثقافة - دمشق - ط(١) ١٩٨٨ .
- بواندانديلا بيتر - "Poindella Pitter".
- ٣٥ - فيليني والسياسة - ت - محسن ديفي - مجلة الثقافة العالمية - الكويت - العدد (٦) أيار ١٩٩٤ .
- بوخن - إيرفنع - هـ .
- ٣٦ - جماليات الرواية العليا - نظرية الرواية - هالبرين وآخرون - ت محي الدين صبحي - وزارة الثقافة - دمشق - ط(١) ١٩٨٢ .
- جينيت جيرار "Genette Gerard" - وآخرون .
- ٣٧ - نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير - ت - ناجي مصطفى - منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي - الدار البيضاء - ط(١) ١٩٨٩ .
- دوستوفسكي فيودور "Dostoyfiski F".
- ٣٨ - الأخوة كارامازوف - ت - سامي الدروبي - دار رادوغا - موسكو - ط ١٩٨٨ .

- رايش رايموت - **Reiches "Raymot"**.
- ٣٩ - الصراع الجنسي وصراع الطبقات - ت - محمد عيتاني - دار الآداب - بيروت - ط(٢) ١٩٧٧ .
- روبر مارث - **Robert "Marthe"**.
- ٤٠ - رواية الأصول وأصول الرواية - ت - وجيه الأسعد - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط(١) ١٩٧٨ .
- ريكاردو - جان - **Ricardou "Jean"**.
- ٤١ - قضايا الرواية الحديثة - ت - صياح الجهم - وزارة الثقافة - دمشق - ط(١) ١٩٧٧ .
- سترنبرغ مير - **Strenberg "Myr"**.
- ٤٢ - ما هو العرض مقالة نظرية الرواية - هالبرين وآخرون.
- شتاينبك جون - **Steinbeck "John"**.
- ٤٣ - هضبة تورتيلا - ت - د. إبراهيم يحيى الشهابي - دار الأدهم - دمشق - ط(١) ١٩٨٦ .
- طودوروف - تزفيتان - **Todorov "Tezfitien"**.
- ٤٤ - الشعرية - ت - شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال - الدار البيضاء - ط(١) ١٩٩٠ .
- عزيزة محمد.
- ٤٥ - الإسلام والمسرح - ت - د. رفيق الصبان - دار الهلال - القاهرة - ط(١) ١٩٧١ .
- ٤٦ - موت الرواية وبعثها - نظرية الرواية - هالبرين وآخرون - ت. محي الدين صبحي - فيدلر يسلي . أ. **Fedler "Yessly.A."**.
- كالرينجي ديل.
- ٤٧ - عظماء في سطور من الشرق والغرب - القاهرة - ط(١) ١٩٦٥ .
- كاواباتا ياسوناري **Cewabata "Yassonari"**.

- ٤٨ - البحيرة - ت - عبد الرازق جعفر - دار التنوير ودار المثلث - بيروت - ط(١) ١٩٨٠ .
- كيتل أرونولد "Kettele Arnold".
- ٤٩ - مدخل إلى الرواية الإنكليزية - ت - د. هاني الراهب - وزارة الثقافة - دمشق - ط(١) ١٩٧٧ .
- لالو شارل - "Lalo Charles".
- ٥٠ - الفن والحياة الاجتماعية - ت - د. عادل العوّا - دار الأنوار - بيروت - ط(١) ١٩٦٦ .
- لوجون فيليب . "Leujeune Philipe".
- ٥١ - السيرة الذاتية - ت - عمر حلي - المركز الثقافي العربي - بيروت - ا لدار البيضاء - ط(١) ١٩٩٤ .
- لوكاتش جورج "Lu kacs George".
- ٥٢ - دراسات في الواقعية - ت - د. نايف بلوز - وزارة الثقافة - دمشق - ط(٢) ١٩٧٢ .
- ليفين جورج "Le vin George".
- ٥٣ - إعادة النظر في الواقعية - تنظريّة الرواية هالبرين وآخرون .
- ماشين "Metthiessen F.A.".
- ٥٤ - ت.س. إليوت - الشاعر الناقد - ت. د. إحسان عباس - المكتبة العصرية - صيدا - بيروت - ط(٦) ١٩٦٥ .
- مارتين س.ر. "Martin S. R.".
- ٥٥ - في تجربة الكتابة - ت - تحرير السماوي - دار الكلمة - بيروت - ط(٢) ١٩٨٣ .
- ملفل - هرمان "Melville Herman".
- ٥٦ - موبى ديك - ت. د. إحسان عباس - مؤسسة ناصر للثقافة - بيروت - ط(١) - ملفل - مونرو - توماس "Monroe Thomas".
- ٥٧ - التطور في الفنون - ثلاثة أجزاء - ت. عبد العزيز جاويد، محمد علي أبو درّة، لويس اسكندر جرجس - مراجعة أحمد نجيب إبراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ط(١) ١٩٧٢ .

- ياكسون رومان "Roman" Jakobson.

٥٨ - قضايا الشعرية - ت. محمد الولي ومبارك حنون - دار تويقال - الدار البيضاء - ط(١) ١٩٨٨ .

رابعاً - معاجم وموسوعات :

٦٠ - لسان العرب . (ابن منظور) .

٦١ - معجم مصطلحات الأدب - مجدى وهبة - مكتبة لبنان - ط(١) ١٩٧٤ .

٦٢ - المنهل - فرنسي عربي - د. جبور عبد النور ، دار العلم للملايين - بيروت .

المحتويات

٣ مدخل
٥ تقديم
٩ السرد والسرد العربي لمحة موجزة
١٩ القضايا السردية البارزة
٢٨ الرواية والمفصل التاريخي تحديد الفترة الزمنية
٣١ الفصل الأول : سرد الشئون المحلية
٣٥ أولاً - المحلية وحدها
٣٦ ثانياً - المحليات العربية
٣٨ ثالثاً - المحلية بين الداخل والخارج
٣٩ (أ) التناول الداخلي المتعاطف :
٤١ (ب) التناول الخارجي المتعاطف :
٤٤ (ج) التناول الداخلي غير المتعاطف
٤٦ (د) التناول الخارجي غير المتعاطف
٤٩ رابعاً - المحلية بين العالمية وامتلاك خصوصية الهوية
٥٧ خامساً - المحليه وهواجس الواقعية
٦١ سادساً - المحلية مصدر للتنذر والضحك
٦٤ سابعاً - المحلية مصدر للجمال الوحشي النادر
٦٧ ثامناً - نجيب محفوظ والمحلية
٦٨ تاسعاً - مفترق المطر والطموح إلى قول كل شيء خاص بالبيئة المحلية
٦٩ (أ) الطبيعة الجغرافية
٧٧ (ب) الشخصيات
٧٩ (ج) الشخصيات الحيوانية

٨١ (د) النشاط الاقتصادى
٨٣ (هـ) العادات والتقاليد
٨٧ (و) اللهجة المحلية
٩١ (ز) ثقافة المنطقة
٩٩ الفصل الثانى : سرد الغزارة المعلوماتية
١٠٦ أولاً - رصف المشاهد واللوحات
١٢٢ ثانياً - فن التصيق الكولاج والسرد الروائى والتلفزيونى
١٢٤ ثالثاً - الرواية والشهادة على فضائح العصر
١٣١ رابعاً - ذات وتفوقها على الصحافة والتلفزيون فى تحقيق الجاذبية السردية ...
١٣٥ (أ) الحجاب بوصفه قضية مثيرة سردياً
١٤٣ (ب) الإثارة السردية الخاصة بالهوس الجنسى
١٤٦ (ج) الصراع فى الرواية صراع إغائى
١٤٨ (د) عرض الحالة القطيعية فى المجتمع المصرى
١٥١ (هـ) سرد أجواء البطالة المقنعة
١٥٢ (و) عبء الحرية
١٥٧ الفصل الثالث : سرد السيرة الذاتية
١٦٠ أولاً - السيرة الذاتية والشعور بالتفوق والاستعلاء
١٦٦ ثانياً - مشروعية انضمام السيرة الذاتية إلى الفن الروائى
١٦٩ (أ) السيرة الذاتية التى كتبها مؤلفون غير روائيين
١٧٢ (ب) السير الذاتية التى كتبها روائيون
١٧٦ ثالثاً - ما المثير سردياً فى رواية السيرة الذاتية
١٧٨ (أ) شهرة الكاتب
١٨٤ (ب) خصوصية النص
١٩١ رابعاً - الإثارة السردية الخاصة بالخبر الحافى

١٩٢	(أ) الحرية السردية
١٩٥	(ب) الواقعية الصرفية وكبح الخيال
١٩٩	(ج) الأسى على طفولتنا المفجعة
٢٠٠	(د) السيرة الذاتية والتوثيق الاجتماعي والتاريخي
٢٠٢	(هـ) الإدهاش والصراحة الجارحة
٢٠٥	الفصل الرابع : السرد الشعري المتدفق و استثمار جماليات اللغة ..
٢٠٧	أولاً - شعرية النثر
٢١٣	ثانياً - حدّ الشعر وحدّ الرواية
٢١٥	ثالثاً - أسباب للشعرية في الرواية
	(أ) الانزياح البدئي بطبيعة الحكى عن أنماقه الشفوية المتداولة في
٢١٨	الحياة اليومية
٢١٨	(ب) طبيعة الموروث الثقافي
٢١٩	(ج) الأسلوب الشخصي للكاتب
٢٢٠	(د) الشاعر الذى يتحوّل إلى كتابة الرواية
٢٢١	(هـ) حالة التناص
٢٢٤	(و) رفع مستوى التعبير والتعويض عن فقر الأحداث
٢٢٤	(ز) تنويع التعبير، وتعدد الأصوات
٢٢٥	(ح) الكتابة الجديدة والنصّ المفتوح
٢٢٧	رابعاً - توضّعات الشعرية في الرواية العربية المعاصرة
٢٢٨	(أ) شعرية اللفظة
٢٢٩	(ب) شعرية التركيب
٢٣٢	(ج) شعرية المقطع
٢٣٩	(د) شعرية التناص وتضمين الشعر
٢٤١	(هـ) شعرية الموقف
٢٤٤	خامساً - الزمن الآخر وتعدّد المستويات الشعرية

٢٤٥	(أ) شعرية الحالة
٢٤٨	(ب) شعرية المعنى
٢٥٠	(ج) شعرية المكان
٢٥١	(د) شعرية التوتر
٢٥٢	(هـ) الزمن الآخر وتدفق اللغة المنخلة المنتقاء
٢٦٣	الفصل الخامس : استلهام التراث السردى العربى
٢٦٥	أولاً - اللغة السردية
٢٧٢	ثانياً - التعابير والتراكيب الجاهزة
٢٧٦	ثالثاً - الإسناد وتعدد الروايات والرواة
٢٨٢	رابعاً - تنويع العوالم ورصف اللوحات
٢٩٠	خامساً - الموسيقى اللفظية واستثمار الطاقة الإيحائية الأشمل للمفردة
٢٩٩	سادساً - استدارة التشبيه
	سابعاً - متاهة الأعراب فى ناطحات السراب والاستثمار الأشمل لقضايا السرد
٣٠٣	التراثى
٣٠٤	(أ) العنوان
٣٠٦	(ب) صياغة العبارات
٣٠٧	(ج) الشخصيات وأسماء العلم
٣٠٨	(د) تقطيع السرد ورصف المشاهد والوحدات الحكائية البدئية
٣٠٩	(هـ) مراجعة بعض الحكايات القديمة المخزونة فى ذاكرة المنطقة
٣١٣	خاتمة
٣١٧	المصادر والمراجع :
٣١٧	أولاً - المصادر
٣٢٢	ثانياً - المراجع العربية :
٣٢٦	ثالثاً - المراجع المترجمة إلى العربية :
٣٢٩	رابعاً - معاجم وموسوعات

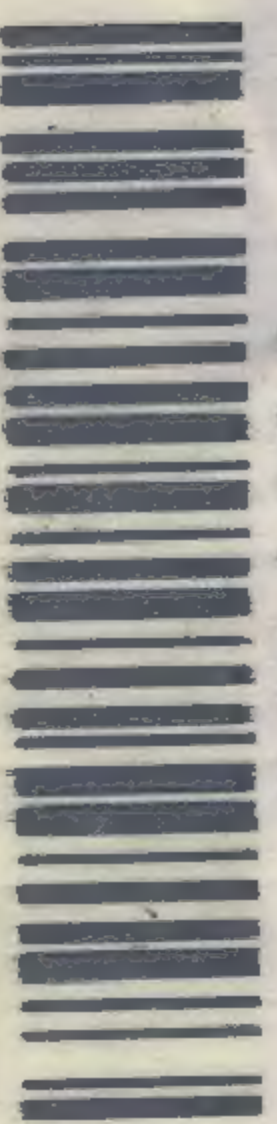
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٧٧٧ / ٢٠٠٢

يرصد هذا البحث العلاقات التي يمكن أن تكون قائمة بين السرد العربي المعاصر والأشكال التراثية للسرد، والتي عدها البعض أصولاً للرواية العربية، بوصفها أساساً يمكن الانطلاق منه. كما يقدم محاولة جادة لإغناء الدراسات المتعلقة بفن الرواية وتعميقها، وتأسيسها بمنهج علمي ليعطي تصوراً لجماليات السردية العربية، وجماليات اللغة الأدبية، وفق منظور من النصور البلاغية المنسقة مع الإيقاع الموسيقي. وبالتالي فهو يؤصل للسرد العربي بداية من الواقع، ومروراً بالسيرة الذاتية، والسرد الشعري، وانتهاء بالتراث السردى العربي، وما يتصل به من عناصر مختلفة تسهم بصورة كبيرة في إغناء الدراسات السردية، والمنظور الخاص بها، كما تشكل الأنواع الأدبية. وهو بذلك إضافة جديدة لرؤية السرد من خلال وجهة نظر علمية محايدة.

الغلاف / هند سمير

Bibliotheca Alexandrina



0494404